

La experiencia Martín Fierro

Lectura del poema de José Hernández



La experiencia Martín Fierro

Gonzalo Darrigrand

Limen · Edición de lectura

Índice

Primera parte · La voz del gaucho y el mundo perdido	7
— Canto I	8
— Canto II	16
Primera parte · El fortín y la fabricación del desertor	27
— Canto III	28
— Canto IV	40
— Canto V	52
— Canto VI	63
Primera parte · Violencia persecución y compañía	75
— Canto VII	76
— Canto VIII	87
— Canto IX	101
— Canto X	116
Primera parte · La historia de Cruz y la salida de las poblaciones	130
— Canto XI	131
— Canto XII	143
— Canto XIII	158
Segunda parte · Fierro entre los pampas	178
— Canto I	179
— Canto II	189
— Canto III	202
— Canto IV	212
— Canto V	225
— Canto VI	235
— Canto VII	241
— Canto VIII	246
— Canto IX	252
— Canto X	257
Segunda parte · El regreso y los relatos de los hijos	264
— Canto XI	265
— Canto XII	270
— Canto XIII	276
— Canto XIV	279
— Canto XV	283
— Canto XVI	288
— Canto XVII	292
— Canto XVIII	296
— Canto XIX	300
Segunda parte · Picardía y el orden liberal	305
— Canto XX	306
— Canto XXI	309
— Canto XXII	316
— Canto XXIII	321

— Canto XXIV	326
— Canto XXV	331
— Canto XXVI	339
— Canto XXVII	345
— Canto XXVIII	353
Segunda parte · La payada, los consejos y la dispersión	361
— Canto XXIX	362
— Canto XXX	366
— Canto XXXI	373
— Canto XXXII	379
— Canto XXXIII	386

Introducción

Esta edición presenta el poema completo de José Hernández —los cuarenta y seis cantos publicados en 1872 y 1879 como *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*— ordenado en ocho secciones de lectura continua. Cada una reúne un grupo de cantos, los comenta, los interroga y los acompaña con imágenes y referencias.

No es una edición crítica del poema ni una biografía de su autor: es un acompañamiento, una lectura que avanza con los versos, los explica cuando hace falta y les devuelve la palabra. La numeración de los cantos respeta el orden del poema, no el orden de publicación de los apuntes del archivo.

Algunas partes pueden conservar un tono reiterativo. Esa reiteración no es ajena al origen del libro: los comentarios nacieron canto a canto, durante la experiencia de lectura compartida en Twitter bajo el hashtag #MFierro150, y conservaron el movimiento de aquella conversación. En la revisión preferí no borrar por completo ese rastro ni uniformar sus diferentes momentos. Algo de ese sabor inicial —el regreso sobre ciertas preguntas, la insistencia de algunas imágenes, el pensamiento que avanza por aproximaciones— forma parte de la experiencia que dio origen a esta obra.

El libro se organiza en dos partes. La primera, que sigue al poema de 1872, construye las condiciones de escucha y la memoria del pago, narra el pasaje a la frontera y la pérdida del hogar, recorre las violencias que Fierro ejerce y padece y cierra con la historia de Cruz y la salida de las poblaciones. La segunda, que acompaña a *La vuelta de Martín Fierro* de 1879, atraviesa la experiencia del cautiverio y el regreso, los relatos de los hijos, la picardía frente al orden liberal y la gran payada con que el poema se dispersa. Ningún cierre repara el hogar perdido: cada parte transforma la fuga en una elección compartida.

*no se ha de llover el rancho
en donde este libro esté.*

La invitación es sencilla: abrir el libro, avanzar sección a sección, y leer con él. Fragmentos, comentarios, imágenes y oídos prestados a la tierra donde Fierro cantó.

Primera parte

El gaucho Martín Fierro

La voz del gaucho y el mundo perdido

Del reclamo de la voz a la memoria del pago. El canto I construye las condiciones para que la historia de Fierro sea escuchada. El protagonista presenta su pena, afirma su capacidad de cantar y discute la clasificación que lo reduce a la figura de un bandido. El canto II desplaza esa voz hacia el pasado y reconstruye una vida formada por el rancho, la familia, los animales, el trabajo y los encuentros rurales. Antes de narrar la leva, el poema establece la medida de aquello que se perderá.

PRIMERA HIPÓTESIS

El canto nace después de la pérdida. Fierro no dispone de expedientes, títulos ni sellos para sostener su versión; construye autoridad mediante la memoria, la experiencia y una destreza verbal que debe probar ante quienes lo escuchan. La fotografía de Francisco Ayerza amplía este problema porque presenta una reunión rural posterior a la publicación del poema. La cámara vuelve visible al gaucho, la guitarra y la carreta, pero no entrega la voz de las personas retratadas ni explica las relaciones sociales que organizaban su vida.

SEGUNDA HIPÓTESIS

El mundo perdido del canto II no constituye una descripción transparente de toda la campaña. Fierro selecciona el pasado desde un presente de persecución y reúne aquello que ahora reconoce como valioso: el hogar, la familia, el trabajo, el pago y la posibilidad de regresar. Como permite advertir Tan sólo hallé la tapera, esa autonomía era relativa y convivía con desigualdades, jerarquías y formas precarias de acceso a la tierra. Idilio criollo, de Jean Léon Pallière, construye una armonía semejante entre pareja, rancho, animales y paisaje. El diálogo entre poema y pintura permite atender a la fuerza del arraigo y, al mismo tiempo, preguntar qué relaciones de propiedad, trabajo y género quedan fuera de ambas representaciones. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Canto I

Una voz que reclama ser escuchada

PROBLEMA ORIENTADOR

¿cómo obtiene autoridad para contar su historia un gaucho al que otros consideran un bandido?

La pena y el comienzo del relato

El poema comienza con un acto. Fierro se dispone a cantar y anuncia su presencia ante quienes lo escuchan. Todavía sabemos muy poco de él. Hay una guitarra, una pena y una voluntad de expresarse. Ese comienzo coloca al lector o a la lectora en una posición precisa: la de alguien que recibe un relato y debe decidir qué atención le concede. La historia llegará a través de una voz que pide confianza antes de exponer los hechos.

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,*

*como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 1–6.

La pena aparece como motivo del canto. Fierro expresa una necesidad de consuelo, pero esa necesidad adquiere una forma comunicable. Su dolor puede alcanzar a otras personas mediante una secuencia de versos. La comparación con el ave solitaria aproxima la experiencia humana al mundo animal y anuncia un procedimiento frecuente en el poema: los animales, los pastos, los caminos y el cielo proporcionan imágenes con las cuales el personaje piensa su vida.

El canto necesita un tiempo y una disposición. Quien canta debe ordenar recuerdos, encontrar palabras y sostener el hilo de una historia. Quien escucha debe permanecer, atender y reconocer que aquello merece ser contado. La obra empieza, por lo tanto, con una relación entre personas. Esa relación todavía tiene pocos detalles, pero será decisiva: la desgracia de Fierro necesita salir de su soledad para adquirir una dimensión compartida.

La perspectiva de Tan sólo hallé la tapera permite acercarse a esta escena desde las condiciones materiales de la sociabilidad rural. La vida dispersa de la campaña encontraba lugares de reunión en ranchos, fogones y pulperías. Allí podían circular noticias, conocimientos y relatos. El canto I no identifica con precisión el lugar de la reunión, y conviene respetar ese silencio. El contexto histórico permite comprender la importancia de tales encuentros sin atribuir al poema una localización que todavía no ofrece. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Recordar y comprender

*Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 7–12.

La invocación a los santos reúne memoria, pensamiento y palabra. Fierro pide ayuda para recordar y comprender. La historia que contará exige una elaboración: los acontecimientos deben adquirir orden y sentido ante el auditorio. Su experiencia pasada llega al presente a través de ese trabajo del relato. Por eso, aun cuando

las escenas posteriores tengan gran intensidad, recibiremos siempre una versión que pertenece a quien sobrevivió y ahora puede contarla.

La invocación también coloca el canto dentro de un horizonte religioso. El personaje busca asistencia y autoridad en los santos y en Dios. Más adelante, esa apelación convivirá con afirmaciones de valentía y confianza en sí mismo. Desde el comienzo aparecen juntas la vulnerabilidad del hombre que sufre y la firmeza del cantor que pretende sostener su palabra. El ensayo deberá atender a ambas, porque la presentación del protagonista se construye mediante esa tensión.

La memoria posee aquí una dimensión histórica. Fierro contará una vida que ya ha cambiado, desde un presente distinto del tiempo que recuerda. El pasado puede aparecer más seguro, más habitable o más justo bajo el peso de la pérdida. Esa distancia abrirá preguntas sobre las condiciones de vida y sobre las formas de evocarlas. Cuando lleguemos al canto II, deberemos examinar qué caracteriza al mundo que el personaje presenta como perdido y hasta qué punto su recuerdo lo idealiza.

El cantor y la escritura

*Yo no soy cantor letrao
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 49–54.

Fierro afirma que su capacidad de cantar procede de una fuente propia. La imagen del manantial hace aparecer las coplas como una expresión abundante, ligada a la vida y al territorio. Su declaración disputa una jerarquía: el cantor puede sostener un argumento aunque carezca de la condición de letrado. La experiencia, la memoria y la destreza verbal ofrecen recursos para decir algo que merece atención.

Sin embargo, esa voz llega a nosotros por un libro. Hernández construye mediante la escritura un personaje que se presenta como cantor rural. La poesía gauchesca trabaja con esa relación entre cultura letrada y formas de expresión atribuidas a los habitantes de la campaña. La grafía de palabras como “letrao”, “naides” o “entiéndanlo” participa en la construcción literaria de una voz. El poema ofrece un trabajo de representación que debemos examinar, incluso cuando sus versos producen una impresión de proximidad inmediata.

Los versos octosílabos y las estrofas de seis versos proporcionan un ritmo reconocible. La forma facilita el movimiento de la voz y reúne reflexión, relato y desafío. La facilidad con la que algunos versos permanecen en la memoria depende también de esa organización. El canto parece brotar como un manantial, pero el texto que leemos posee decisiones de composición, selección y orden. La eficacia de la obra reside, en parte, en que esas decisiones permiten escuchar una historia como si alguien la contara ante nosotros.

La voz y los papeles del poder

El diálogo con la historia local permite precisar el problema de la autoridad para hablar. Tan sólo hallé la tapera examina los tinteros y sellos de Mariano Roldán como huellas materiales de una escritura que podía registrar, certificar, solicitar y ordenar. En su lectura de *El Porvenir* y de *Sol Argentino*, la escritura aparece vinculada con la propiedad, la administración y el ejercicio de funciones públicas. Una carta, un título o un mandato poseen efectos que dependen de instituciones y relaciones de poder. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El canto de Fierro dispone de otros recursos. Él ofrece memoria, experiencia y una destreza verbal que debe probar ante sus oyentes. La autoridad de su palabra requiere atención y reconocimiento. El contraste abre una pregunta concreta: ¿qué posibilidades tenía una persona de hacer valer su versión cuando otros podían definirla mediante expedientes, clasificaciones y decisiones oficiales? El canto I todavía no muestra el funcionamiento de esas autoridades; prepara, en cambio, una disputa sobre la imagen del protagonista.

La comparación entre Fierro y Roldán pertenece al trabajo interpretativo de esta obra. Fierro es un personaje literario y Roldán es un actor histórico. No corresponde atribuirles un encuentro ni trasladar automáticamente las acciones de los jueces del poema a una persona de Benito Juárez. La escala local permite conocer configuraciones de autoridad y propiedad que dan mayor espesor a nuestras preguntas. Su valor depende de mantener esa diferencia y de examinar las fuentes de cada caso.

También conviene evitar una división rígida entre una campaña enteramente oral y un poder que monopoliza toda escritura. Las relaciones podían incluir intermediarios, cartas, solicitudes y prácticas diversas. El problema que abre el diálogo es el acceso desigual a los recursos capaces de convertir una palabra en una decisión reconocida. En los cantos siguientes podremos preguntar quién impone una clasificación, quién dispone de un cuerpo y qué posibilidades existen de reclamar frente a ello.

Soy gaucho

*Soy gaucho, y entiéndanlo
como mi lengua lo explica:
para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor;
ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 79–84.

La afirmación de identidad exige una respuesta de quienes escuchan: “entiéndanlo”. Fierro asocia su condición de gaucho con la lengua y con una capacidad para desenvolverse en la tierra. La víbora y el sol aparecen como peligros frente a los cuales declara resistencia. La exageración pertenece al gesto de autoafirmación del cantor. Estos versos presentan una imagen de sí mismo y no una descripción literal de inmunidad frente a la intemperie.

El territorio que aparece en esa afirmación se conoce con el cuerpo. Montar, soportar el clima, reconocer una huella, orientarse y encontrar agua son capacidades que la vida rural exige. Tan sólo hallé la tapera entiende esos conocimientos como parte de una forma histórica de habitar: permiten relacionarse con lugares, animales, objetos y otras personas. La posesión de un título constituye una relación particular con la tierra; los usos, los trayectos y las memorias también intervienen en la experiencia de quienes viven en ella. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La formación de San Antonio y Sol Argentino ofrece un campo para estudiar el destino de esos saberes. La expansión de una organización productiva necesita destrezas rurales y puede incorporarlas bajo nuevas jerarquías. El conocimiento del ganado y del terreno conserva utilidad, mientras cambia la capacidad de decidir sobre el trabajo y sus resultados. La interpretación de Tan sólo hallé la tapera permite examinar esa subordinación sin suponer que todos los saberes desaparecieron de manera inmediata.

En el canto I, la afirmación de libertad convive con una pena cuya causa todavía ignoramos. Fierro se presenta capaz de atravesar la tierra y enfrentar peligros, pero anuncia que ha recibido mal trato. Esa coexistencia impide confundir habilidad con autonomía asegurada. Un hombre puede conocer un territorio y, aun así, carecer de medios para defender su lugar en él. La historia posterior mostrará qué ocurre cuando las capacidades del protagonista se enfrentan con autoridades que disponen de recursos distintos.

Hombre perseguido y autor de sus actos

*Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato
que nunca peleó ni mató
sino por necesidad
y que a tanta alversidad
sólo me arrojó el mal trato.*

*Y atiendan la relación
que hace un gaucho perseguido,
que padre y marido ha sido
empeñoso y diligente,
y sin embargo la gente
lo tiene por un bandido.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 103–114.

Las estrofas finales ofrecen la clave de la presentación. Fierro sabe que circula una imagen desfavorable de él y propone otra: un padre y marido diligente, un hombre perseguido que habría actuado por necesidad. El relato todavía no ha comenzado, pero su interpretación ya tiene una orientación. El personaje solicita que los hechos se lean desde el mal trato que recibió. Su canto se convierte en una defensa ante el juicio de otras personas.

Esa defensa merece atención y examen. Comprender la persecución exige conocer sus mecanismos y consecuencias. A la vez, el lector o la lectora deberá valorar si cada acción posterior responde a la necesidad que Fierro invoca. La palabra del protagonista puede revelar una injusticia y ofrecer una justificación discutible en el mismo relato. El canto nos prepara para escuchar a un hombre con contradicciones, cuya voz tiene fuerza sin adquirir por ello una verdad automática sobre todos los hechos.

La perspectiva histórica permite ampliar el examen. Las condiciones sociales reducen posibilidades, imponen dependencias y distribuyen recursos de manera desigual. Sin embargo, el análisis de esas condiciones requiere también preguntas por las decisiones concretas. Cuando el poema presente actos violentos, deberemos examinar a quienes sufren sus consecuencias y las voces que tienen menor espacio para explicarlas. El compromiso con la experiencia de los desposeídos exige una lectura atenta a esa diversidad.

Fierro se presenta, además, como padre y marido. Su identidad incluye relaciones familiares que el auditorio todavía desconoce. Tan sólo hallé la tapera invita a reconocer la trama de cuidados y subsistencia que esa breve declaración contiene. La historia del hombre a caballo necesita preguntas sobre las personas que sostienen el hogar y sobre lo que les ocurre cuando el reclutamiento aparta a uno de sus integrantes. El canto I anuncia esos vínculos; el desarrollo posterior permitirá examinar su ruptura. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Una imagen para ampliar la escucha



Francisco Ayerza. Grupo de gauchos junto a una carreta, con guitarra y mate. Fines del siglo XIX, según la identificación de Tan sólo hallé la tapera. Reproducción tomada del capítulo III, p. 235. La fuente adjunta no precisa la fecha exacta ni la signatura del original. (Ayerza, s. f.)

La fotografía permite observar una reunión de tres hombres junto a una carreta. Uno sostiene una guitarra; otros objetos de la escena remiten al descanso y al mate. El terreno, la vestimenta y el vehículo sitúan la reunión dentro de una representación de la vida rural. Estos elementos ofrecen un punto de contacto con el comienzo del poema: la palabra cantada requiere cuerpos, objetos y una relación con quienes pueden escucharla.

La imagen no permite conocer qué cantaba el hombre, qué conversación mantenían ni cuáles eran sus condiciones laborales. Tampoco reproduce una escena del canto I. Según la identificación de Tan sólo hallé la tapera, pertenece a fines del si-

glo XIX y es posterior a la primera publicación del poema. Esa distancia permite estudiar otra cuestión: cómo la cámara presenta al gaucho cuando las relaciones rurales ya atraviesan transformaciones que el ensayo histórico examina.

Tan sólo hallé la tapera interpreta esta composición como parte de una estetización de la vida gaucha: el descanso, la guitarra y la carreta pueden ofrecer una imagen pintoresca que deja fuera relaciones de dependencia y desposesión. Esa lectura histórica requiere el diálogo con otras fuentes; el encuadre, por sí solo, no demuestra la trayectoria social de las personas retratadas. La fotografía conserva una presencia y selecciona una manera de mostrarla. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El diálogo con Fierro permite preguntar por la diferencia entre ser visible y tener voz. El personaje reclama atención y organiza su propio argumento dentro del poema. Los hombres fotografiados llegan a nosotros a través de una composición cuya interpretación no controlan. Ambos materiales abren problemas de representación, con recursos y condiciones diferentes. Por eso, la imagen acompaña la lectura y exige su propio análisis.

El umbral de una historia

El primer canto todavía no cuenta la leva, la vida en la frontera ni el regreso al rancho. Construye las condiciones para que esa historia sea escuchada. Fierro presenta una pena, afirma su capacidad de cantar, declara su identidad y cuestiona la imagen de bandido. Su voz propone una relación con el auditorio y busca reconocimiento para una experiencia que otras miradas podrían descalificar.

Desde Benito Juárez, esa apertura permite preguntar por la distribución histórica de la palabra y de la autoridad. Los documentos, los objetos y las trayectorias de San Antonio y Sol Argentino ayudarán a conocer relaciones concretas entre propiedad, trabajo y poder. El poema aportará una experiencia literaria desde la cual examinarlas. El recorrido comienza con esa doble atención: escuchar lo que Fierro cuenta y construir preguntas sobre el mundo que hace posible su historia.

El canto siguiente abrirá la memoria de la vida rural. Allí podremos examinar el pasado que Fierro recuerda, las tareas que enumera y la seguridad que atribuye a su pago. La voz ya ha pedido un lugar; ahora deberá mostrar qué perdió y cómo empezó a perderlo.

Canto II

El pago y las condiciones de una vida

PROBLEMA ORIENTADOR

¿qué sostenía la seguridad que Fierro recuerda en su pago y qué transformaciones convirtieron aquella vida en una existencia de persecución y desarraigo?

El canto I había reclamado un lugar para la voz del protagonista. El canto II empieza a precisar qué clase de experiencia tiene esa voz para compartir. Fierro no pide atención sólo porque sabe cantar: afirma que ha sufrido y que ese sufrimiento le ha dado un conocimiento. A continuación, despliega el recuerdo de una vida rural en la cual el trabajo, la casa, los animales y las reuniones formaban una continuidad. Frente a ella coloca un presente de golpes, fuga y reclutamiento. El relato todavía no cuenta el episodio particular de su detención; prepara las condiciones para comprenderlo.

En la lectura colectiva que dio origen a La experiencia Martín Fierro, el comentario de este canto señaló dos movimientos: la transmisión de un saber adquirido en el sufrimiento y el contraste entre un pasado idílico y un presente de persecución. Ese punto de partida permite ampliar la pregunta. ¿Qué convierte aquel pasado en un tiempo deseable para quien lo recuerda? ¿La abundancia de ganado, la posibilidad de trabajar, la compañía de la familia, el reconocimiento de una destreza, la tranquilidad de volver al rancho? El poema reúne esas condiciones y nos invita a examinar su relación.

Lo que enseña el sufrimiento

*Junta esperencia en la vida
hasta pa dar y prestar
quien la tiene que pasar
entre sufrimiento y llanto,
porque nada enseña tanto
como el sufrir y el llorar.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 121–126.

La experiencia aparece como un saber que se acumula y que puede compartirse. La expresión «dar y prestar» presenta una abundancia distinta de la riqueza material: quien ha padecido dispone de algo para ofrecer a los demás. Fierro atribuye

autoridad a su relato a través de ese conocimiento. La pena que en el canto anterior buscaba consuelo adquiere aquí una intención de enseñanza. Su historia tendrá valor para otros porque muestra lo que puede ocurrirle a un paisano.

El verso no exige considerar el sufrimiento una condición deseable. La desgracia puede enseñar y, al mismo tiempo, destruir posibilidades. Fierro habla desde la pérdida; su capacidad de comprenderla no convierte esa pérdida en un beneficio. Esta diferencia importa para la lectura histórica: una población puede conservar saberes, elaborar memorias y crear vínculos de ayuda ante la violencia, sin que esas respuestas reduzcan la responsabilidad de quienes imponen las condiciones que la dañan.

Las primeras estrofas también advierten que la destreza no asegura el futuro. Hasta el gaucho más precavido puede quedarse a pie. En una vida organizada alrededor del caballo, esa imagen posee un sentido material y otro figurado. Perder la montura reduce la movilidad y la capacidad de trabajar; perder la posición desde la cual se conduce la propia vida significa depender de decisiones ajenas. La advertencia aproxima al auditorio al protagonista: nadie debería sentirse a salvo sólo por su habilidad.

El canto habla del tiempo y de sus «mudanzas». En un primer nivel, la palabra reúne los cambios imprevisibles de la vida. Pero el relato posterior dará contenido a esas mudanzas: la intervención de las autoridades, el servicio impuesto y la pérdida del hogar. El ensayo debe acompañar ese pasaje desde la sentencia general hacia los mecanismos concretos. Allí comienza el diálogo con la historia: preguntar quién cambia las condiciones, con qué recursos y a costa de quiénes.

Yo he conocido esta tierra

*Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 133–138.

El recuerdo tiene una localización: «esta tierra». Fierro no presenta un paraíso remoto, sino un territorio que afirma haber conocido. El demostrativo acerca el pasado al presente de la narración. Allí donde ahora pesa la persecución, antes había una vida que podía sostenerse. La tierra permanece en el relato, pero cambia la relación del paisano con ella. Esa diferencia permite recuperar la pregunta central

del libro: las condiciones de vida se transforman aunque el horizonte parezca el mismo.

La enumeración une el rancho, los hijos y la compañera. El diminutivo «ranchito» expresa afecto y modestia; no demuestra que la vivienda fuese suficiente frente a toda necesidad. La fuerza del recuerdo reside en la posibilidad de reunir una vida alrededor de ella. Tener casa significa disponer de un sitio al cual volver, de un fuego, de objetos que permanecen y de personas con quienes compartir la jornada. La seguridad no consiste solamente en evitar una agresión: incluye cierta continuidad entre un día y el siguiente.

Tan sólo hallé la tapera propone leer el rancho desde esa capacidad de arraigo. El barro, la precariedad del techo y la escasez de mobiliario no agotan lo que una casa significa. Allí se preparan alimentos, se cuida, se reparan aperos y se guardan las cosas necesarias. El rancho reúne lo que la dispersión de la campaña separa. Por eso, la destrucción del hogar afectará algo más que una construcción: interrumpirá una trama de relaciones. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

El verbo «tenía» tampoco basta para atribuirle al paisano un título de propiedad. El poema habla de una pertenencia vivida; no presenta escrituras, mensuras ni contratos. Habitar y poseer legalmente son relaciones distintas. Una familia puede usar un lugar, reconocerlo como su pago y sostener allí su existencia sin controlar las condiciones jurídicas de su permanencia. El relato permite conocer el valor del arraigo; la investigación histórica debe establecer, con documentos adecuados, qué formas de acceso a la tierra existían en cada caso.

Idilio criollo



Jean Léon Pallière. *Idilio criollo*, ca. 1861. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, inventario 7010. Reproducción digital de la obra. (Pallière, 1861)

El cuadro reúne una pareja junto al rancho, un caballo, aves, un perro, aperos y objetos de uso cotidiano. La vivienda no funciona sólo como fondo: organiza una escena de proximidad entre afectos, animales y cosas. Esa reunión visual permite acercar la pintura a la enumeración de Fierro, donde el ranchito, la compañera y los hijos sostienen el recuerdo de una vida propia.

La cercanía no convierte el óleo en una ilustración documental del canto. Pallière lo pintó hacia 1861, antes de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, y compuso la escena con elementos recogidos durante sus viajes y recorridos por la campaña bonaerense. El comentario del Museo Nacional de Bellas Artes señala que su mirada, atravesada por modelos literarios, construye una versión idealizada de la vida rural. La armonía de la pareja, el rancho y el paisaje pertenece, por lo tanto, a una representación elaborada, no a una prueba de que aquella existencia careciera de conflictos. (Museo Nacional de Bellas Artes, s. f.)

Esa idealización dialoga con el tono de «Era una delicia el ver». Fierro también selecciona el pasado desde un presente de pérdida y reúne aquello que ahora valora: casa, familia, trabajo y reconocimiento. La pintura ayuda a percibir la fuerza de esa imagen de arraigo; al mismo tiempo, exige preguntar qué queda fuera del en-

cuadre: las relaciones de propiedad, la distribución del trabajo, las jerarquías dentro del hogar y las condiciones que podían interrumpir su continuidad.

El paisaje refuerza el argumento. La línea horizontal de la pampa y el caballo situado en la abertura lateral prolongan la escena doméstica hacia el territorio. El hogar aparece ligado a la posibilidad de circular, trabajar y regresar. Por eso, la pérdida posterior de Fierro no puede reducirse a la destrucción de una construcción: compromete la relación entre vivienda, vínculos y medios de vida que el canto presenta como una unidad.

El tiempo de la jornada

La evocación avanza desde el lucero y el canto de los gallos hasta el regreso nocturno. El día comienza alrededor del fogón y del mate; luego aparecen los preparativos, el palenque y las tareas. El orden de las escenas construye una duración reconocible. La jornada tiene comienzo, trabajo y retorno. El lector o la lectora puede seguirla porque el canto enlaza acciones pequeñas con ritmos compartidos.

El tiempo rural no carece de organización por el hecho de que el poema no mencione un reloj. La luz, los animales, la temperatura y las tareas ofrecen señales. La madrugada permite salir; la noche reúne. Los cuerpos conocen ese orden y ajustan sus movimientos a él. La vida que Fierro recuerda posee una disciplina práctica, vinculada con la subsistencia y el ganado. La cuestión histórica consiste en conocer quién define las tareas y cuánto margen tiene cada persona para decidir sobre su jornada.

Los objetos intervienen en esa organización. Las espuelas, el pellón, el lazo y el rebenque no son adornos del personaje. Su presencia muestra que trabajar exige recursos, preparación y conocimientos. El caballo necesita aperos; el arreo necesita destreza; la doma requiere experiencia y capacidad de evaluar un peligro. Una lectura que reduzca esas cosas a emblemas nacionales pierde su función dentro de la escena. Antes de convertirse en piezas de museo o imágenes escolares, eran condiciones de una vida material.

El final del día devuelve a los hombres a la cocina. Allí tienen «mil cosas que contar». La palabra forma parte del descanso y del reconocimiento entre quienes comparten tareas. El canto II amplía, de ese modo, el sentido de la guitarra del canto I: narrar no es una actividad excepcional de un individuo aislado. El relato sitúa la conversación dentro de una sociabilidad cotidiana. El saber circula también en las historias de animales, caminos, trabajos y peligros.

Tan sólo hallé la tapera recupera escenas del viaje de William MacCann para examinar una campaña de trayectos, hospitalidades, ranchos y pulperías. Ese diálogo

aporta una perspectiva diferente: la de un viajero y comerciante, atento a oportunidades económicas y atravesado por los prejuicios de su tiempo. Aquí la referencia procede del análisis de aquel ensayo; no supone una consulta independiente ni una coincidencia exacta entre sus escenas y las de Hernández. Su aporte consiste en mostrar que la vida rural desbordaba el inventario de propietarios y salarios. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Trabajar y ser reconocido

*Y mientras domaban unos,
otros al campo salían,
y la hacienda recogían,
las manadas repuntaban,
y así sin sentir pasaban
entretenidos el día.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 187–192.

Fierro recuerda una distribución de tareas. Algunos doman; otros recogen hacienda y repuntan manadas. La escena requiere cooperación y diferencias de habilidad. La palabra «inteligente», que el canto atribuye al gaucho en la doma, reconoce una capacidad para resolver problemas con el cuerpo y con la observación. La inteligencia aparece en el conocimiento del animal, en el uso del apero y en la decisión oportuna. El trabajo rural tiene una dimensión intelectual que la oposición entre letrado e ignorante suele ocultar.

El recuerdo presenta esa actividad como motivo de orgullo. El paisano que domina un potro merece admiración. La destreza recibe una valoración pública y sostiene una forma de dignidad. Trabajar significa contribuir a una tarea y mostrar algo que los demás reconocen. Esa dimensión permite comprender por qué la degradación posterior pesa tanto: el hombre que se recuerda hábil y útil recibe golpes y clasificaciones que lo convierten en sospechoso.

La frase «sin sentir» pertenece al tono idealizador de la evocación. No demuestra la ausencia de esfuerzo, cansancio o riesgo. El propio detalle de la doma describe un enfrentamiento exigente. Fierro selecciona lo que el presente de pérdida vuelve valioso y atenúa las asperezas de aquel pasado. La lectura puede reconocer esa operación sin descartar todo lo que el recuerdo muestra. Una memoria idealizada conserva indicios de las relaciones que una persona considera decisivas.

El diálogo local obliga a precisar otra diferencia. Las estancias necesitan aquellos conocimientos; su crecimiento no equivale a la desaparición inmediata de las capacidades gauchas. San Antonio, El Porvenir y Sol Argentino incorporan saberes

sobre animales, caminos e intemperie. La transformación que Tan sólo hallé la tapera examina afecta el lugar de esos saberes dentro de las relaciones de poder: una destreza indispensable puede quedar subordinada a una organización cuyo control pertenece a otros. La utilidad del trabajo no asegura autonomía a quien lo realiza. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La yerra y el trabajo de las mujeres

Las yerras reúnen trabajo intenso, colaboración, bebida y comida. Fierro recuerda personas que llegan para ayudar a los peones, juegos y un patrón que ofrece un trago. La escena mezcla producción y encuentro. El canto no elimina la jerarquía: nombra al patrón y a los peones. El pasado deseable ya contiene posiciones desiguales. Por eso, la lectura histórica no puede convertirlo en una comunidad sin propiedad ni dependencia.

El tono festivo vuelve menos visible el esfuerzo que sostiene la reunión. Los alimentos no aparecen por sí solos. El propio poema habla del «apuro» que recae sobre las mujeres para preparar potajes y atender a la gente. Aquello que el protagonista disfruta como abundancia exige una organización doméstica y trabajos que su relato menciona con menor detalle que la doma. La diferencia de atención forma parte de la perspectiva masculina del cantor.

La comida permite unir el trabajo del campo con el cuidado de los cuerpos. Sin preparación de alimentos, agua, fuego y reparación de prendas, las tareas rurales no podrían continuar. La vida del paisano depende de una economía cotidiana que el relato conserva de forma desigual. Las mujeres no constituyen un fondo inmóvil de la escena. Sus labores participan de la producción de la jornada y de la sociabilidad que Fierro recuerda.

El apartado «Las familias de la tapera», de Tan sólo hallé la tapera, sitúa esa trama en el centro del análisis. La ausencia de nombres en los documentos no equivale a ausencia histórica. El archivo suele precisar propietarios, autoridades y contratos con mayor facilidad que cuidados, enfermedades y decisiones domésticas. Reconocer el límite documental permite formular preguntas; no autoriza a inventar biografías. El poema abre una entrada a esos trabajos, mientras la historia exige establecer sus condiciones en cada caso. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Desde esa perspectiva, el reclutamiento afectará también a quienes permanezcan en el rancho. Apartar a un hombre del hogar altera la distribución del trabajo y de los recursos. Los niños y las niñas, la compañera y otras personas de la familia deben sostener la vida con menos medios y mayor incertidumbre. El canto II no na-

rra todavía esa dispersión, pero contiene la trama que permitirá comprender su gravedad. La pérdida futura comienza a adquirir espesor antes de que aparezca la tapera.

La seguridad del pago

*Estaba el gaucho en su pago
con toda siguridá
pero aura... ibarbaridá!
la cosa anda tan fruncida,
que gasta el pobre la vida
en juir de la autoridá.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 253–258.

La palabra «pago» reúne territorio y vínculos. No designa sólo una superficie. Es el lugar donde una persona conoce caminos, encuentra relaciones, realiza tareas y espera reconocimiento. La seguridad que Fierro le atribuye consiste en poder permanecer dentro de esa red. El presente rompe ese vínculo: el paisano debe gastar la vida en huir de una autoridad que interviene sobre su cuerpo y vuelve peligroso el regreso a casa.

El cambio aparece primero como contraste temporal: antes y ahora. Después, el canto presenta acciones concretas. El alcalde sabe que el hombre está en su rancho, lo captura, lo golpea y lo conduce al cepo. El poder alcanza el espacio doméstico y no se detiene ante la vulnerabilidad de la mujer. El relato atribuye la desgracia a una relación de fuerza con agentes identificables. La palabra «destino» de la evocación anterior deja lugar a prácticas de persecución.

También aparece una disputa sobre la calificación de la violencia. Tras el castigo, «dicen que es malo / el gaucho si los pelea». La secuencia importa: Fierro coloca primero los golpes de la autoridad y luego la respuesta del paisano. Así construye una explicación que cuestiona la etiqueta de maldad. La lectura debe reconocer esa estrategia y examinar, en los episodios posteriores, los alcances de la justificación. La denuncia de una agresión institucional no convierte automáticamente toda violencia del protagonista en legítima.

La evocación de «toda siguridá» no debe trasladarse como descripción completa de la campaña. El mismo territorio contenía conflictos de frontera, desigualdades y relaciones patriarcales. Tan sólo hallé la tapera advierte que la autonomía anterior era relativa, insegura y desigual. La frase de Fierro expresa la intensidad de una pérdida; el ensayo histórico permite estudiar los márgenes de movilidad y subsistencia que pudieron reducirse sin atribuir una libertad idéntica a toda la po-

blación. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

San Antonio y Sol Argentino dentro de la transformación

La historia local aporta una cronología que impide leer el contraste del poema como una ruptura instantánea. Según Tan sólo hallé la tapera, San Antonio de Iraola se estableció hacia mediados de la década de 1830. La concentración de tierra, ganado y poder precedió a la fundación del partido de Benito Juárez en 1867. Sol Argentino, fundada hacia 1870, expresó una organización más elaborada del espacio productivo y doméstico. Esas fechas muestran procesos superpuestos; no identifican un año único en el cual la vida gaucha habría cambiado por completo. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

San Antonio interesa por la articulación entre gran propiedad y frontera. El cantón cercano permite examinar la proximidad material entre infraestructura estanciera, vigilancia y servicio militar. El episodio de 1855 que el ensayo reconstruye pertenece a una coyuntura anterior a la publicación del poema en 1872. Su valor para esta lectura consiste en aportar un caso local de esa articulación, con fechas y actores propios. El canto no autoriza a situar a Fierro allí ni a identificar su destino militar con aquel cantón. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Sol Argentino permite observar otras dimensiones del cambio. Las dependencias para familia, empleados y servicio materializan diferencias en el acceso al descanso, la privacidad y el confort. El llavero, la vajilla y la disposición de los edificios ayudan a examinar cómo una organización productiva distribuye también las condiciones domésticas. La seguridad de una vida depende, entonces, de la posición que cada persona ocupa dentro del establecimiento. La casa de la familia propietaria y la vivienda de quienes trabajan no ofrecen la misma experiencia del hogar. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

El poema y el caso local se encuentran en una pregunta: ¿quién dispone de los medios que permiten sostener una existencia? Fierro recuerda trabajo, animales, casa y relaciones. La historia de las estancias permite conocer formas de concentración y administración de esos medios. El diálogo no exige que cada verso corresponda a un documento juarense. Exige que las escenas literarias orienten preguntas que las fuentes históricas puedan responder con su alcance específico.

La desgracia de tantos

*Ahi comienzan sus desgracias,
ahi principia el pericón;
porque ya no hay salvación,
y que usted quiera o no quiera,
lo mandan a la frontera
o lo echan a un batallón.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 277–282.

La voluntad del paisano queda anulada. «Quiera o no quiera» expresa la separación entre una decisión propia y una orden que dispone del cuerpo. La frontera y el batallón aparecen como destinos impuestos. El comentario original de este canto identificó aquí el reclutamiento forzado que enlaza la desgracia personal con la de otros paisanos. La ampliación permite advertir que ese traslado altera también el tiempo disponible para trabajar, cuidar y regresar.

La alusión al pericón lleva el vocabulario de la reunión y del baile hacia una secuencia de castigos. El canto había presentado la yerra como encuentro; ahora el movimiento colectivo adquiere el sentido de una desgracia que arrastra a quienes caen bajo la autoridad. La imagen verbal conserva el registro familiar del auditorio y lo vuelve instrumento de denuncia.

*Ansí empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos;
si gustan... en otros cantos
les diré lo que he sufrido.
Después que uno está perdido
no lo salvan ni los santos.*

El gaucho Martín Fierro, canto II, versos 283–288.

El cierre transforma el alcance del testimonio. «Los de tantos» impide leer la historia como accidente exclusivo de un hombre. Fierro afirma que su padecimiento comparte un comienzo con otras vidas. El poema no aporta una estadística del reclutamiento ni una descripción de todas las experiencias rurales; produce una voz capaz de reclamar que su caso sea escuchado como parte de un problema común.

La última referencia a los santos vuelve sobre la invocación del canto I. Al comenzar, Fierro les había pedido memoria y entendimiento; ahora declara que no alcanzan para salvar a quien está perdido. La ayuda para contar no equivale a protección frente a las relaciones de poder. El relato debe avanzar hacia las decisiones

humanas y las condiciones materiales que sostienen la desgracia. Ese desplazamiento abre el canto III, donde la evocación general dará paso al episodio particular de la leva.

El canto II deja establecida una medida de la pérdida. Antes de mostrar el rancho destruido, ha mostrado una vida que tenía ritmos, capacidades y vínculos. Desde Benito Juárez, esa memoria permite preguntar por el acceso desigual a la tierra y por las formas de mando que transformaron trabajo, movilidad y hogar. La historia de San Antonio y Sol Argentino aporta casos concretos para examinar ese proceso. El poema conserva la pregunta por su costo humano: qué ocurre cuando una persona deja de poder reunir, en su pago, las condiciones de la vida cotidiana.

El fortín y la fabricación del desertor

Los cantos III a VI narran el pasaje del pago a la frontera y el regreso a un hogar destruido. La leva interrumpe una vida familiar y productiva; el cantón retiene al paisano, consume sus pertenencias, utiliza su trabajo y vuelve incierto el salario. La deserción no aparece como una condición previa del personaje, sino como el resultado de una experiencia prolongada de arbitrariedad. Entre la pulpería y la tapera, el poema reconstruye el proceso que convierte a un hombre del pago en gaucho matrero.

PRIMERA HIPÓTESIS

El fortín fabrica al desertor. Fierro llega a la frontera por una captura colectiva y descubre que la obligación militar se prolonga sin plazo confiable. La pobreza, el castigo, el trabajo en beneficio de los jefes, la pérdida del caballo y la exclusión de la paga reducen sus posibilidades de sostenerse. La fuga del canto VI constituye una respuesta a ese orden: el servicio que debía defender la frontera produce al hombre que abandona sus filas.

SEGUNDA HIPÓTESIS

La tapera vuelve visible el alcance doméstico de la leva. La violencia del cantón no termina en el cuerpo del soldado. Su ausencia priva al hogar de trabajo, cuidados y recursos; al regresar, Fierro encuentra dispersos a su mujer y a sus hijos y perdida la hacienda. En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, el poema permite leer la ruina como desarticulación de una trama familiar y material, no como simple deterioro de una construcción. La frontera fabrica al desertor mientras deshace las condiciones que daban sentido a su regreso. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Canto III

La leva y el tiempo que la frontera quita al hogar

PROBLEMA ORIENTADOR

¿cómo la captura y el servicio impuesto transforman los recursos, el trabajo y los vínculos que permitían a Fierro sostener su vida en el pago?

El canto II había evocado una jornada que podía recomenzar: el amanecer, las tareas, la conversación y el regreso al hogar. El canto III cuenta cómo se interrumpe esa continuidad. El protagonista deja la evocación general y presenta episodios de su historia: una reunión en la pulpería, la intervención del juez de paz, la formación de un contingente y el traslado a la frontera. Allí aparecen el castigo, el trabajo para el coronel y el enfrentamiento armado. La experiencia adquiere una secuencia en la cual las decisiones de otros modifican la vida del paisano.

El regreso aparece antes de la partida

*Tuve en mi pago en un tiempo hijos,
hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera
iy qué iba a hallar al volver!
tan sólo hallé la tapera.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 289–294.

El canto empieza por el resultado. Antes de narrar la captura, Fierro anuncia que volvió y encontró una tapera. El relato no reserva esa pérdida como una sorpresa final. La coloca al comienzo para que el lector o la lectora conozca lo que está en juego en cada episodio posterior. La partida debe leerse desde la casa que no pudo continuar. El futuro de los acontecimientos ya es pasado para quien canta y ordena su memoria.

La enumeración inicial prolonga la del canto II y agrega la hacienda. Los animales, los vínculos familiares y el pago formaban una trama de subsistencia. El verbo «tuve» presenta esas condiciones como algo perdido. La tapera condensa el cambio: allí donde una familia organizaba sus días, quedan rastros de una vida interrumpida. El canto no explica todavía todas las decisiones que condujeron a esa ruina, pero declara la relación que el protagonista establece entre el traslado for-

zado y la destrucción de su hogar.

Tan sólo hallé la tapera toma ese verso como entrada a la historia local. Su interpretación permite pensar la casa como una relación entre personas, animales, objetos y tiempos, antes que como una construcción aislada. La permanencia física de la tierra no garantiza la continuidad de la vida. Una ausencia impuesta puede deteriorar las condiciones del arraigo sin que el lugar desaparezca del mapa. El tiempo que Fierro pasa fuera de su pago es también tiempo que falta en la economía del hogar. (Darrigrand, 2026, Prólogo, II, pp. 12–15)

La imagen del pájaro en el nido, que sigue a la primera estrofa, vuelve sobre el ave solitaria del canto I. Ahora el pájaro tiene un lugar y una descendencia próxima. Esa comparación muestra lo que el narrador considera una vida sosegada: permanecer junto a sus hijos y verlos crecer. La pérdida afecta el derecho práctico a compartir ese crecimiento. La historia de la frontera incluye, desde ese comienzo, una dimensión doméstica que la descripción de combates suele dejar en segundo plano.

La pulpería y la arriada

*Cantando estaba una vez
en una gran diversión;
y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz.
Se presentó, y ahí no
más, hizo una arriada en montón.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 307–312.



Jean Léon Pallière. La pulpería (Campaña de Buenos Aires), 1864–1865. Litografía sobre papel, 21,5 × 28 cm. Del Álbum Pallière. Escenas americanas. Museo Nacional de Bellas Artes, inventario 8166.

La estampa organiza la pulpería como un espacio concurrido. El pulpero ocupa el eje de la escena, detrás del mostrador; a ambos lados aparecen paisanos con ponchos, sombreros y prendas diversas. En los estantes se distinguen botellas, recipientes, tabaco, cuerdas y otros bienes. La reunión combina comercio, conversación, descanso y circulación de noticias. Esa densidad ayuda a comprender por qué la pulpería del canto III constituye un lugar de sociabilidad y, a la vez, un punto en el cual la autoridad puede encontrar a varias personas reunidas.

La imagen no debe leerse como una fotografía de la arriada narrada por Fierro. Según el comentario de Marta Penhos publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes, Pallière elaboraba escenas compuestas con croquis tomados en distintos recorridos. La obra presenta una situación típica y verosímil, pero no exacta. Además, el artista recurrió a convenciones costumbristas que individualizaban figuras y vestimentas para construir un catálogo de tipos humanos. La litografía permite estudiar una representación de la campaña y también la mirada que selecciona, ordena y vuelve pintorescas sus diferencias. (Museo Nacional de Bellas Artes, s. f.)

La distancia con el poema resulta productiva. Pallière representa una escena estable: las figuras se distribuyen alrededor del mostrador y el intercambio parece seguir un orden. Hernández introduce en ese mismo tipo de espacio una ruptura. El juez de paz aprovecha la concentración de personas y transforma la reunión en una captura colectiva. La imagen hace visible la materialidad del encuentro; el canto obliga a preguntar quién puede interrumpirlo, clasificar a los presentes y

disponer de sus cuerpos.

La captura tiene lugar en un espacio de encuentro. La pulpería reúne comercio, bebida, música y conversación; en el relato, esa concentración facilita la intervención de la autoridad. El mismo lugar que permite reconocerse y compartir un momento vuelve a los asistentes accesibles para una detención colectiva. El canto presenta una irrupción sobre la sociabilidad del pago. La reunión deja de pertenecer a quienes participan de ella y pasa a servir a una operación de reclutamiento.

La palabra «arriada» traslada al trato con personas una práctica vinculada con el ganado. Fierro no describe una convocatoria en la cual cada hombre acepta una obligación: describe una captura «en montón». Ese vocabulario expresa una degradación. Los presentes se convierten en cuerpos disponibles para formar un contingente. El oficio del paisano, su familia y su trayectoria individual quedan subordinados a la decisión de quien dispone el traslado.

El protagonista sostiene que no huyó porque era manso y no veía motivo para hacerlo. La escena construye su inocencia y, al mismo tiempo, muestra un error de cálculo: la tranquilidad propia no basta para evitar la captura. Otros logran escapar. El conocimiento de cómo actúa la autoridad puede llevar a la fuga incluso antes de una acusación precisa. La experiencia que Fierro promete transmitir se forma también a través de esa distancia entre lo que esperaba y lo que ocurrió.

La detención alcanza al músico inmigrante y a quienes miraban. Una mujer, la patrona, consigue salvar a una sola persona «por favor». La excepción revela el valor de una mediación dentro de la arbitrariedad que el relato denuncia. La suerte no depende únicamente de una regla general: puede variar según la capacidad de pedir y obtener una concesión. El poema deja ver una distribución desigual de los recursos para defenderse, aunque no aporte un expediente que permita reconstruir cada situación.

El juez de paz y la votación

*A mí el Juez me tomó entre ojos
en la última votación:
me le había hecho el remolón
y no me arrimé ese día,
y él dijo que yo servía
a los de la esposición.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 343–348.

La explicación de Fierro introduce el conflicto político. Según su versión, el juez interpretó su ausencia en una votación como apoyo a la oposición. El narrador no se presenta como participante de una disputa partidaria; declara que esas cosas no lo interesan. Sin embargo, la autoridad convierte esa distancia en una posición adversaria. La posibilidad de mantenerse al margen resulta limitada cuando quien manda puede asignarle a una persona una lealtad que ella no reconoce.

La relación entre votación y castigo vuelve más concreto el mal trato anunciado en el canto I. La captura colectiva contiene, para el protagonista, una persecución particular. El cargo del juez no aparece separado de sus preferencias políticas. La crítica del poema alcanza el uso de una función pública para resolver una hostilidad. Fierro denuncia esa intervención desde su experiencia; la investigación histórica debe estudiar las atribuciones, las redes y las prácticas de las autoridades en cada jurisdicción.

La historia de Benito Juárez ofrece una entrada a ese problema a través de Mariano Roldán y El Porvenir. Tan sólo hallé la tapera examina la reunión de propiedad y funciones estatales en un establecimiento rural, antes de la consolidación de un centro urbano. El escritorio, los tinteros y los sellos permiten seguir las formas materiales de una autoridad que registra, certifica, solicita y ordena. La escritura transforma una decisión en un documento capaz de circular y producir efectos. (Darrigrand, 2026, Prólogo, pp. 7–14; cap. XIV, pp. 77–85)

El diálogo no autoriza a atribuir a Roldán el comportamiento del juez del poema. Fierro pertenece a una construcción literaria y el caso local tiene documentos, fechas y actores propios. La comparación sirve para examinar cómo una persona podía reunir recursos económicos, vínculos políticos y capacidad de decisión pública. Desde el relato de la captura, esa configuración abre una pregunta por quienes carecían de medios semejantes para sostener su versión o impedir un traslado.

El juez promete que el contingente recibirá relevo a los seis meses. La promesa da al servicio una duración que parece soportable y permite imaginar un regreso. Después, el canto afirma que los trabajos duros se prolongaron más de un año. El incumplimiento transforma la relación con el tiempo: quienes partieron bajo una expectativa pierden la posibilidad de planear la continuidad de su vida. La distancia entre el anuncio y la experiencia forma parte de la denuncia de la autoridad.

Lo que sale de la casa

*Y cargué sin dar más güeltas
con las prendas que tenía:
jergas, poncho, cuanto había
en casa, tuito lo alcé;
a mi china la dejé
media desnuda ese día.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 367–372.

La partida exige recursos propios. Fierro lleva el caballo moro y reúne las prendas de la casa. La enumeración de bozal, maniador, cabresto, lazo, bolas y manea muestra un hombre que dispone de conocimientos y medios de trabajo. La pobreza desde la cual canta no define toda su trayectoria. El canto pide que el auditorio reconozca una transformación: quien hoy parece despojado tuvo antes cosas que le permitían actuar y sostenerse.

Las prendas acompañan al reclutado y faltan en el hogar. El verso sobre la compañera permite advertir ese reparto forzado de la escasez. El mismo poncho puede proteger al hombre fuera de casa y dejar menos abrigo para quien permanece. La autoridad que impone la partida no necesita entrar a retirar cada objeto para alterar la economía doméstica. El traslado obliga a movilizar medios que una familia utilizaba en común y modifica la distribución de su protección.

La pérdida no está completa al momento de salir. El caballo todavía da movilidad y las prendas todavía parecen una reserva. Esa condición vuelve significativo el deterioro que los cantos siguientes describirán. El relato muestra la desposesión como una secuencia: primero la interrupción del trabajo y del hogar; después, la reducción de los recursos que el paisano llevó. Conocer lo que poseía evita tratar la miseria posterior como una condición natural e invariable del gaucho.

Tan sólo hallé la tapera sitúa el caballo dentro del habitar pampeano. Permite buscar trabajo, recorrer distancias, visitar, arrear y regresar. Los aperos y las prendas participan de esa capacidad. La subordinación de esos recursos a un servicio ajeno cambia su función dentro de la vida del paisano. Lo que antes contribuía a una autonomía precaria queda disponible para una organización que no controla. (Darrigrand, 2026, Prólogo, II, pp. 12–15)

Las familias también pierden una expectativa de cuidado y de ingresos. El poema habla desde el hombre trasladado y ofrece menos información sobre las decisiones de su compañera. El apartado «Las familias de la tapera» permite mantener esa ausencia como pregunta histórica: qué recursos quedan, quién sostiene la co-

mida, a quién se solicita ayuda y cuánto tiempo puede esperarse un regreso. El ensayo no necesita inventar una respuesta para reconocer que la leva afecta a más personas que aquellas que integran el contingente. (Darrigrand, 2026, Prólogo, «Las familias de la tapera», pp. 28–31)

Un cantón que castiga

El narrador compara el cantón con una ratonera. La imagen presenta un lugar de encierro antes que un espacio de protección. A su llegada descubre que nadie ha recibido permiso para salir y que una queja termina en estaqueo. La secuencia une la promesa de duración limitada con la imposibilidad efectiva de abandonar el lugar. La voz de protesta encuentra una respuesta que actúa sobre el cuerpo.

*De los pobres que allí había
a ninguno lo largaron;
los más viejos rezongaron,
pero a uno que se quejó
en seguida lo estaquieron
y la cosa se acabó.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 385–390.

«La cosa se acabó» refiere al silenciamiento de la queja. El castigo de uno organiza la conducta del conjunto. Quienes observan aprenden lo que puede ocurrir si reclaman. La amenaza posterior del jefe refuerza esa enseñanza. El poder del cantón no se limita a dar órdenes de combate: distribuye permisos, impone tareas y reduce las posibilidades de discutir las condiciones del servicio.

El contraste con el canto II resulta preciso. Allí la reunión nocturna permitía contar; aquí una palabra puede desencadenar un castigo. La frontera altera también las condiciones de circulación de la voz. El hombre que había pedido ser escuchado relata un lugar donde la autoridad le quitaba la posibilidad de reclamar sin daño. La narración actual recupera un espacio para decir lo que dentro del cantón no podía discutirse.

El relato presenta armas retenidas, instrucción deficiente y falta de municiones disponibles. El problema no es una ausencia completa de mando. El cantón impone obediencia con eficacia, pero no ofrece condiciones suficientes para cumplir la defensa que justifica el reclutamiento. La denuncia reúne coerción interna y precariedad militar. El paisano pierde la capacidad de disponer de su vida sin recibir la protección que el servicio promete a las poblaciones.

El trabajo para el coronel

*Y iqué indios, ni qué servicio,
si allí no había ni cuartel!
Nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 415–420.

El interrogante de Fierro impugna la razón del servicio desde su funcionamiento concreto. El contingente que debía participar de la defensa trabaja en las chacras del coronel. La posición militar permite disponer de una fuerza de trabajo para un beneficio que el narrador presenta como particular. El poema no separa la arbitrariedad del castigo de la apropiación del trabajo: ambas dependen de la capacidad de ordenar sobre cuerpos que no pueden retirarse.

La enumeración posterior muestra labores variadas. Fierro siembra trigo, construye un corral, corta adobe, levanta un quinchó y reúne paja. No aparece como hombre ajeno al trabajo. Su protesta se dirige a la obligación, a la falta de pago y al trato que recibe. La distinción importa frente a las representaciones que confunden movilidad o resistencia con incapacidad productiva. El reclutado sabe hacer y trabaja; lo que pierde es la decisión sobre el destino de su esfuerzo.

La frase «eso es servir al gobierno» lleva la crítica desde el coronel hacia la organización pública que hace posible la situación. Fierro no examina una ley ni enumera oficinas; juzga lo que el servicio significa en su experiencia. El trabajo que realiza y los golpes que teme constituyen la forma concreta en que encuentra al gobierno. El poema permite preguntar cómo una función declarada pública podía articularse con intereses particulares.

Tan sólo hallé la tapera aborda esa articulación a través de los cantones y fortines. Su lectura de la bibliografía sobre disciplina fronteriza presenta el reclutamiento y las rutinas militares como mecanismos de reorganización del trabajo rural. Las recorridas, el mantenimiento de instalaciones y el cuidado de caballadas forman parte de una imposición sobre tiempo y conducta. La referencia se toma aquí de la elaboración del ensayo histórico, sin convertirla en prueba de cada acción del personaje. (Darrigrand, 2026, cap. V, pp. 200–203)

Ese diálogo permite estudiar la formación del capitalismo agrario desde una relación concreta: quién controla la capacidad de trabajar y los medios que la vuelven posible. La estancia necesita conocimientos rurales y el servicio puede ponerlos

bajo un mando que decide tareas y castigos. El paso hacia el trabajo subordinado no equivale a la desaparición de los saberes. Puede consistir en su incorporación forzada a una organización cuyos resultados y decisiones pertenecen a otros.

San Antonio y las formas de la frontera

El cantón junto a San Antonio de Iraola aporta una escala local para examinar la relación entre propiedad, vigilancia y fuerza militar. Según Tan sólo hallé la tape-ra, su materialidad no corresponde a la imagen uniforme de un fortín con torreones y empalizada. El ensayo describe un rancho de adobe, un foso y un cañón de aviso, y señala que la empalizada de la estancia podía ofrecer resguardo en caso de ataque. La defensa dependía de una infraestructura que reunía funciones productivas y militares. (Darrigrand, 2026, caps. IV–V, pp. 197–204)

Esa proximidad no vuelve intercambiables el cantón y la estancia. Permite preguntar por sus relaciones. ¿Qué recursos proporcionaba el establecimiento? ¿Qué población debía servir? ¿Qué bienes y recorridos se protegían? La frontera deja de aparecer como una línea abstracta y adquiere edificios, aguadas, animales, caminos y personas. La organización del territorio se vuelve visible en las condiciones de quienes trabajan, patrullan o buscan refugio.

El combate del 13 de septiembre de 1855 pertenece a esa historia local. El ensayo lo sitúa en un espacio de alianzas inestables, expansión estanciera y conflicto entre fuerzas comandadas por Nicanor Otamendi y el grupo de Yanquetruz. Su interpretación recupera la dimensión de negociación y de disputa territorial que una descripción limitada al choque militar podría borrar. El episodio precede a la fundación del partido en 1867 y a la publicación del poema en 1872. No es el combate de Fierro: ofrece una coyuntura propia para comprender la frontera regional. (Darrigrand, 2026, caps. IV–V, pp. 197–204)

Sol Argentino, cuya formación hacia 1870 el ensayo incorpora a ese proceso, permite estudiar una organización más elaborada del mando productivo y doméstico. El escritorio, las dependencias y las llaves clasificadas muestran formas de administración de personas y espacios. El cantón y la estancia no imponen idénticas obligaciones; sus diferencias deben mantenerse. Ambos abren, desde posiciones distintas, la pregunta por la subordinación del tiempo y de los saberes rurales a quienes disponen de tierra, documentos y autoridad. (Darrigrand, 2026, Prólogo, pp. 7–14; cap. XIV, pp. 77–85)

Una imagen de San Antonio y una distancia temporal



Vista aérea de la laguna y la estancia San Antonio, hacia 1930, según la identificación de Tan sólo hallé la tapera, ilustración 45, p. 197. Reproducción tomada de esa obra. La leyenda no identifica autor ni signature del original. (Darrigrand, 2026, cap. V, p. 197)

La fotografía muestra un paisaje visto desde arriba, con una extensión de agua, campos, agrupaciones de árboles y construcciones. La perspectiva permite observar relaciones espaciales que una vista desde el suelo no reúne del mismo modo. También reduce la presencia de las personas y de sus actividades a una escala difícil de distinguir. El paisaje puede parecer sereno porque la imagen registra una disposición material y no el conjunto de los conflictos que la produjeron.

La fecha aproximada de 1930 debe conservar su lugar en el análisis. Esta fotografía no muestra el cantón de 1855 ni las condiciones del servicio que el poema describe. Tampoco permite afirmar que cada construcción o línea visible pertenezca a aquella etapa. Su valor reside en ofrecer una entrada al territorio local desde un registro posterior. Los textos y documentos históricos deben aportar las relaciones que la imagen no puede hacer visibles por sí sola.

Tan sólo hallé la tapera lee este paisaje desde las disputas por agua, recorridos, ganado y tierra. La laguna aparece en esa interpretación como recurso vital y punto de relación entre presencias indígenas, patrullas y establecimientos. La fuente permite preguntar por usos anteriores a la organización que la fotografía conser-

va. Mirar desde el aire no reemplaza la historia del lugar: exige reconstruir las temporalidades que una superficie aparentemente continua reúne. (Darrigrand, 2026, caps. IV–V, pp. 197–204)

El diálogo con el canto III vuelve sobre el cambio de posición del paisano. Fierro pasa de conocer una tierra como pago a recibir órdenes dentro de una organización fronteriza. La fotografía aporta un territorio identificable para la pregunta por esos cambios, sin situar al personaje en San Antonio. Lo local constituye una escala de investigación. La literatura aporta una experiencia desde la cual interrogarla.

El inmigrante dentro del contingente

El llanto del músico no demuestra una incapacidad general de las personas inmigrantes. Forma parte de una escena organizada desde la perspectiva del cantor, que utiliza la diferencia física y cultural como recurso cómico. En el conjunto del canto, Fierro también reconoce su propio miedo durante el combate. La narración distribuye de forma desigual la valoración de emociones semejantes. El miedo del protagonista adquiere explicación; el del otro queda expuesto a la risa.

La formación del contingente reúne personas que no comparten necesariamente origen, oficio o vínculos. La coerción puede aproximarlas sin eliminar prejuicios. Reconocer una condición común de subordinación no autoriza a imaginar solidaridad automática. El canto conserva esa dificultad y permite preguntar cómo una experiencia de daño convive con formas de descalificación hacia otros afectados.

La historia posterior de las familias luxemburguesas en San Antonio, examinada en la entrega del canto II, aporta otro problema y otra fecha. Aquellas trayectorias no explican al músico capturado. Permiten mantener abierta la diversidad de las inserciones inmigrantes y evitar que una caricatura literaria sustituya el estudio de condiciones de trabajo, contratos y expectativas. La palabra «inmigrante» abarca experiencias que requieren fuentes específicas.

La representación de los pueblos indígenas

El poema presenta incursiones, pérdidas de ganado, cautiverio y muertes. Fierro atribuye al «indio» una amenaza general y describe con fuerza su destreza ecuestre y el manejo de las armas. La admiración por una capacidad no elimina la hostilidad de la representación. El reconocimiento de esa destreza exige atender también a las palabras que agrupan poblaciones diversas dentro de una figura enemiga.

El narrador habla desde la posición del reclutado que teme una agresión y debe sobrevivir a un enfrentamiento. Esa perspectiva permite comprender el tono de su descripción. No ofrece una explicación completa de las relaciones interétnicas ni constituye evidencia independiente de cada violencia que menciona. Algunas afirmaciones remiten, dentro del propio relato, a lo que otros contaban. La diferencia entre experiencia directa, información recibida e imagen literaria debe mantenerse.

Tan sólo hallé la tapera presenta la frontera como espacio de intercambios, alianzas, conflictos y disputas por recursos. Incluye presencias indígenas y la participación de lanceros aliados dentro de la organización fronteriza. Ese marco muestra relaciones más diversas que la oposición compacta entre cristianos e indígenas. La historia puede examinar el conflicto sin atribuir una conducta única a todos los pueblos ni convertir la autonomía territorial en ausencia de organización. (Darrigrand, 2026, caps. IV–V, pp. 197–204)

La palabra «desierto», utilizada en el canto para situar la procedencia del adversario, tampoco describe por sí sola una tierra sin habitantes. La lectura histórica del ensayo cuestiona esa imagen y recupera recorridos, tolдерías y conocimientos anteriores. El territorio que el orden estanciero busca incorporar tiene usos y memorias. Desde allí, la pregunta por la seguridad exige atender también a quienes pierden recursos y autonomía ante el avance de la propiedad y de la fuerza estatal. (Darrigrand, 2026, Prólogo, I–II, pp. 9–12)

El análisis no necesita negar el sufrimiento de las personas que padecieron ataques para estudiar esa transformación. Debe establecer qué se conoce, quién lo relata y cómo cada violencia se relaciona con disputas concretas. El poema hace visible la vulnerabilidad del paisano sometido al cantón; el ensayo histórico amplía la mirada hacia otras poblaciones y hacia el proceso territorial que organiza el conflicto.

La supervivencia y la muerte del adversario

En el último episodio del canto, Fierro admite que sintió miedo. La confesión vuelve más compleja la seguridad con la cual se había presentado al comienzo del poema. No abandona su afirmación de valentía, pero muestra una situación en la que esa valentía no elimina el peligro. La supervivencia depende del caballo, de las bolas, de la capacidad de reaccionar y de circunstancias que no controla por completo.

El protagonista derriba a un combatiente indígena y lo mata en el suelo. Después toma su caballo y escapa. La secuencia muestra cómo las habilidades y los recur-

sos rurales entran en el combate. Las bolas y la montura dejan de servir a las tareas del pago y se vuelven medios para conservar la vida. El traslado impuesto utiliza destrezas que el paisano aprendió en otro mundo de relaciones y las incorpora a una guerra.

La expresión «obra santa» con que Fierro califica la muerte merece atención. El narrador presenta su acto desde la justificación de quien logró sobrevivir y descalifica al adversario. El ensayo debe conservar la distancia entre esa valoración y su propia voz. Comprender el peligro que corre el protagonista no obliga a adoptar su lenguaje para nombrar a quien muere. La persona enemiga en el relato pertenece también a una historia humana que el poema no desarrolla desde su perspectiva.

El canto termina con la fuga del combate, pero no con la recuperación de la autonomía. Fierro vuelve a una relación de servicio que los próximos cantos describirán con más detalle. Haber salvado el cuerpo en un enfrentamiento no le devuelve el tiempo perdido, el hogar ni el control de sus recursos. La frontera ha transformado el conjunto de sus condiciones de vida. La narración continuará con la miseria y los intercambios que esa transformación produce.

La primera estrofa mantiene, al final, toda su fuerza. El lector o la lectora sabe que detrás de la captura, del trabajo y del combate está la tapera. La historia local de San Antonio y Sol Argentino permite investigar cómo tierra, autoridad y organización del trabajo participaron de una transformación regional. El poema obliga a preguntar por su dimensión cotidiana: qué medios salen de una casa, qué personas quedan, qué tiempo deja de pertenecerles y qué posibilidad de regreso sobrevive a una orden.

Canto IV

La pobreza del soldado y el poder de la lista

ORIENTACIÓN

¿Qué ocurre con las condiciones de vida de un hombre cuando la autoridad dispone de su trabajo, le quita sus recursos y decide si su nombre merece aparecer entre quienes cobran?

El canto anterior había llevado a Fierro desde el pago hasta la frontera. La captura interrumpió su vida familiar, lo apartó de sus recursos y lo sometió a un servicio cuya duración no podía decidir. El canto IV vuelve sobre esa experiencia desde

una dimensión que exige una lectura detenida: la pobreza de quienes prestan servicio no constituye únicamente una consecuencia del peligro o de la distancia. En el relato, esa pobreza se produce y se prolonga dentro de relaciones concretas. El comandante, el mayor y el pulpero poseen distintas capacidades para disponer del tiempo, los bienes y el dinero de los soldados. Fierro tiene que sostener su vida dentro de un orden que exige su presencia, pero que no reconoce de igual manera su derecho a cobrar.

Tan sólo hallé la tapera aporta una perspectiva para ese examen. Su historia de Benito Juárez estudia la frontera y la estancia como formas de organización del territorio, del trabajo y de la vida cotidiana. El Fortín Miñana y otros emplazamientos regionales no son escenarios que debamos trasladar al poema como si Fierro hubiera vivido en ellos. Sus historias y representaciones cartográficas permiten reconocer relaciones que el texto literario interroga desde la experiencia de un personaje. El vínculo entre las fuentes requiere conservar sus diferencias de fecha y de naturaleza: una voz ficcional denuncia lo que le ocurrió; la investigación local interpreta mapas, mensuras, establecimientos y testimonios concretos. (Darri-grand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La miseria tiene un recorrido

Fierro retoma su relación después del combate que cerró el canto III. El peligro inmediato quedó atrás, pero la supervivencia no lo devuelve a una vida segura. Haber salvado el cuerpo en una pelea no significa disponer de los medios necesarios para sostenerlo durante los meses siguientes. La frontera conserva su capacidad de exponerlo al hambre, al desgaste y a la pérdida.

*Del sueldo nada les cuento,
porque andaba disparando;
nosotros, de cuando en cuando,
solíamos ladrar de pobres:
nunca llegaban los cobres
que se estaban aguardando.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 625–630.

La expresión «ladrar de pobres» comunica algo más que una queja por el monto del sueldo. El reclamo parece perder la forma de una palabra que la autoridad deba escuchar. Se convierte en ruido de hombres exhaustos, cuya necesidad resulta conocida sin que por eso exista una respuesta. El plural amplía el alcance de la denuncia: Fierro habla de su experiencia, pero reconoce una condición que comparte con otros soldados. La espera del dinero pertenece a la vida habitual del cantón.

La descripción posterior concede a la miseria una forma visible. Los soldados aparecen sucios, vestidos con restos de ropa, casi privados de la posibilidad de conservar su aspecto. No corresponde interpretar esa suciedad como una característica propia de los hombres de la campaña. El relato la presenta como resultado de las condiciones del servicio. Fierro recuerda prendas y objetos que poseía antes de su traslado; el fortín los consume sin que el salario permita reponerlos.

*Poncho, jergas, el apero,
las prenditas, los botones,
todo, amigo, en los cantones
jue quedando poco a poco;
ya nos tenían medio loco
la pobreza y los ratones.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 643–648.

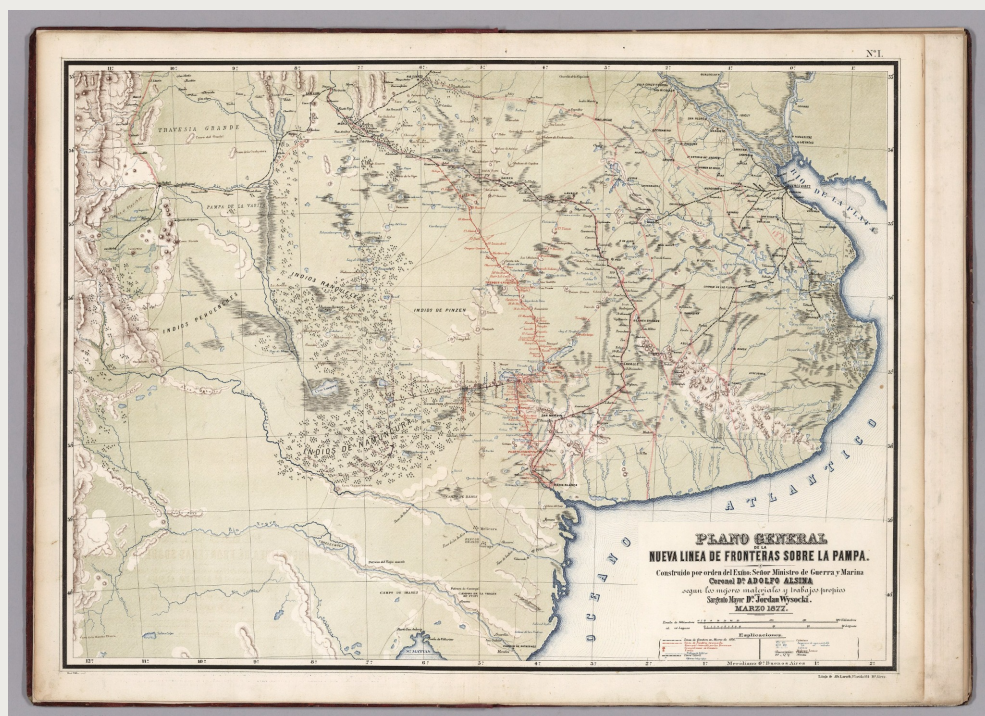
La enumeración reconstruye un pequeño patrimonio de uso. El poncho abriga; las jergas y el apero forman parte de la relación con el caballo; las prendas y sus botones permiten vestir el cuerpo. Cada objeto tiene un lugar en la vida cotidiana. Su pérdida no produce únicamente una reducción de la riqueza que alguien podría vender: disminuye las posibilidades de trabajar, descansar, desplazarse y presentarse ante los demás. El desgaste material adquiere, de ese modo, un alcance social.

El poema no explica aquí el destino individual de todos esos bienes. Algunas prendas reaparecen más adelante como objetos empeñados por los soldados. Otros recursos pudieron consumirse por el uso o perderse durante el servicio. La expresión «poco a poco» permite reconocer el proceso sin atribuir a cada pieza una historia que el texto no cuenta. La frontera empobrece a los hombres a través de la duración: cada mes sin reposición vuelve más difícil el mes siguiente.

El Fortín Miñana y la frontera cartografiada

El canto IV prolonga la vida dentro del cantón sin ofrecer un nombre ni una localización comprobable. Florángel Turón propone que ese espacio pudo ser el Fortín Miñana, en el sur del partido de Azul. Su lectura relaciona las referencias del poema con la cercanía del Arroyo Azul, Cerro Negro y Sierras Bayas, con las chacras de los hermanos Miñana y con un destacamento pequeño, alejado del Fuerte del Azul. La propuesta construye una hipótesis histórico-geográfica. No demuestra que Martín Fierro haya prestado servicio allí ni convierte al personaje literario en una persona identificada por esas fuentes. (Camponovo de Turón, 2025, pp. 95–109)

Según Turón, el fortín fue construido en 1861 en la suerte de estancia número 208, cerca del casco de La María Teresa y de un sitio conocido como Tapera de Miñana. La autora describe dos estructuras, una circular y otra triangular, separadas por un foso donde hombres y caballos podían buscar resguardo. También vincula el lugar con Ventura y Matías Miñana, militares y propietarios de tierras. Las mensuras de 1863 y 1872 registran variantes como Fortín Miñana, Tapera de Miñana y Tapera del Coronel Miñana. Esa superposición de nombres permite examinar la relación entre puesto militar, propiedad y establecimiento productivo. (Camponovo de Turón, 2025, pp. 95–109)

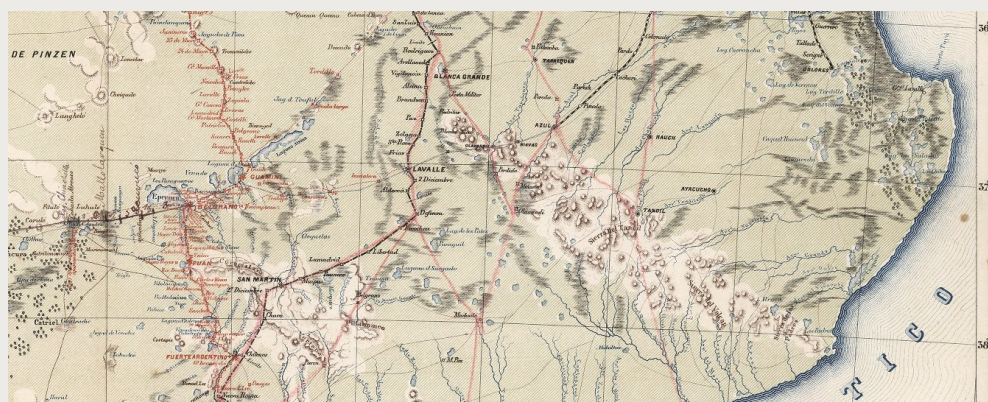


Jordan Wysocki. Plano general de la nueva línea de fronteras sobre la Pampa, marzo de 1877. Litografía de Alberto Larsch, Buenos Aires. Mapa de atlas, 49 × 68 cm, escala aproximada 1:1.851.852. Reproducción digital de la David Rumsey Map Collection.

El plano de Wysocki fue publicado en 1877, cinco años después de El gaucho Martín Fierro y más de una década después de la construcción que Turón atribuye al fortín. No ilustra de manera directa el servicio narrado por Fierro. Su valor reside en mostrar una frontera convertida en objeto de planificación estatal: líneas militares, fuertes, fortines, caminos, ferrocarriles, telégrafos, cursos de agua, pueblos y relieves aparecen dentro de una misma superficie ordenada. (Wysocki, 1877)

La escala general permite observar que la frontera no constituía una línea vacía entre dos mundos. El mapa reúne poblaciones, establecimientos, vías de comunicación y territorios indígenas. Al mismo tiempo, sus signos y nombres distribuyen

esas presencias desde la mirada de una cartografía militar. El plano no se limita a registrar el territorio: lo clasifica y lo vuelve legible para una política que pretende extender la autoridad estatal.



Detalle del plano de Wysocki. Sector de Azul y Tandil. Se distinguen ambas poblaciones, las sierras, los recorridos y las referencias de Miñana o Mignana y Otamendi dentro de la trama fronteriza.

El primer detalle reduce la escala y permite relacionar nombres que el plano general vuelve difíciles de leer. Azul aparece como un centro articulador de caminos y líneas; Tandil ocupa otra posición junto al sistema serrano. Las referencias de Miñana o Mignana y Otamendi sitúan puestos y propiedades dentro de esa red. El mapa permite establecer proximidades relativas, pero no reproduce las distancias corporales, el hambre, los castigos ni las tareas que organizaban la experiencia cotidiana en un cantón.

Turón atribuye al Fortín Miñana una ubicación cercana al Arroyo Azul, a diez kilómetros de Cerro Negro y a veinte de Sierras Bayas. También sostiene que sus pocos soldados protegían a los establecimientos del sur de Azul y parte de Juárez. El detalle cartográfico vuelve visible un entorno de poblaciones, cursos de agua y elevaciones que hace plausible la pregunta por ese emplazamiento. La correspondencia espacial, sin embargo, no alcanza para identificar el cantón sin otras pruebas documentales. (Camponovo de Turón, 2025, pp. 95–109)



Detalle occidental del plano de Wosky. El mapa inscribe tolderías, nombres de caciques y grandes rótulos colectivos —ranqueles, pehuenches y grupos asociados con Pincén y Namuncurá— junto con ríos, lagunas y accidentes del terreno.

El segundo detalle muestra otra operación del mapa. Las poblaciones indígenas aparecen mediante tolderías, nombres propios y categorías generales. Esa presencia contradice la idea de un espacio sin habitantes, pero no ofrece una descripción neutral de esas sociedades. Los grandes rótulos fijan grupos diversos sobre el papel y los convierten en información útil para una representación militar del territorio. La cartografía reconoce una ocupación y, al mismo tiempo, la subordina al orden de lectura del Estado.

El diálogo con el canto IV debe conservar esa tensión. Fierro relata la pobreza de los soldados obligados a servir; el plano representa la expansión de una organización que clasifica fortines, poblaciones y territorios indígenas. Ambas fuentes se sitúan en posiciones distintas y no dicen lo mismo. Leídas en conjunto, permiten preguntar qué sujetos quedan disponibles para el servicio, qué espacios adquieren un nombre oficial y qué relaciones de propiedad y autoridad sostienen la línea fronteriza.

El Fortín Miñana interesa, por lo tanto, menos como una respuesta definitiva al itinerario de Fierro que como un caso local para estudiar la materialidad del cantón. El foso, los ranchos, el agua próxima, las caballadas, las chacras y las mensuras conectan defensa, trabajo y propiedad. Ese marco devuelve al canto su espesor histórico sin borrar su condición literaria: la miseria del soldado se produce en una organización territorial donde otros controlan el tiempo, los animales, los registros y la tierra.

El caballo que deja de pertenecerle

Entre esas pérdidas, el moro recibe un tratamiento particular. El canto III había presentado el caballo con orgullo: su calidad, sus victorias y su utilidad pertenecían a la experiencia previa de Fierro. El canto IV lo coloca bajo la decisión del comandante. La frase con que éste solicita el animal presenta una intervención aparentemente menor, pero el resultado que relata su dueño es definitivo.

*Y pa mejor hasta el moro
se me jue de entre las manos;
no soy lerdo... pero, hermano,
vino el comendante un día
diciendo que lo quería
«pa enseñarle a comer grano».*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 655–660.

Fierro sabe que su pérdida podría despertar una sospecha sobre su propia capacidad. Por eso aclara que no es lerdo. El conocimiento del caballo y la experiencia de la campaña no alcanzan para proteger una pertenencia ante quien posee autoridad militar. La desigualdad reside en las posibilidades de negarse y reclamar. El comandante puede pedir; el soldado tiene que soportar las consecuencias de ese pedido. La explicación sobre el alimento del animal queda atravesada por la ironía del narrador: no relata una enseñanza cuyo resultado beneficie al dueño, sino la ocasión en que el moro dejó de estar a su disposición.

Tan sólo hallé la tapera otorga al caballo un lugar decisivo dentro de las condiciones materiales del habitar pampeano. El animal permitía trabajar, recorrer grandes distancias, mantener relaciones y buscar una salida ante el peligro. Su importancia no puede medirse con el criterio de una comodidad adicional. Para un hombre cuya experiencia se había formado a caballo, quedar a pie significaba perder una capacidad práctica de relación con el territorio. El mismo campo que antes podía recorrer se convertía en una extensión más difícil de atravesar. (Darri-grand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La pérdida afecta también la posibilidad del regreso. Fierro sigue lejos de su familia y de su pago. El canto todavía no narra una partida del fortín; muestra, en cambio, cómo se reducen los medios que podrían hacerla posible. La autoridad retiene su tiempo y, al mismo tiempo, lo priva de recursos para recuperar cierta independencia. La pobreza y la permanencia obligada se refuerzan entre sí.

No necesitamos convertir esta escena en una prueba documental de que todos los comandantes se apropiaban de caballos del mismo modo. El poema construye una

acusación concreta a través de la voz de Fierro. La investigación histórica debe determinar el alcance de prácticas semejantes mediante otras fuentes. El diálogo entre ambas lecturas resulta fecundo porque permite identificar qué está en juego: una pertenencia cuyo valor abarca el trabajo, la movilidad y la seguridad, y una relación de mando que debilita la capacidad de defenderla.

Cazar para vivir dentro del servicio

Los hombres no permanecen completamente inactivos frente a esa situación. El canto muestra una salida limitada: obtener plumas y cueros mediante las bolias. Se trata de una práctica que requiere destreza, conocimiento del campo y manejo de los caballos. Los soldados conservan saberes de la campaña que pueden transformar en recursos para satisfacer algunas necesidades.

La salida, sin embargo, depende del permiso y del momento que fija el servicio. Fierro habla de la madrugada, de la ausencia de amenaza inmediata y de caballos reyunos. Su acceso al campo tiene condiciones. No recupera la libertad que recordaba en el pago ni dispone enteramente de los medios con que caza. Los animales regresan exhaustos, y el resultado de la jornada entra de inmediato en otra relación: el intercambio con el pulpero.

*Y cáibamos al cantón
con los fletes aplastaos,
pero a veces medio aviaos
con pluma y algunos cueros
que ahí no más con el pulpero
los teníamos negociaos.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 679–684.

El comentario de 2022 había reconocido la convergencia de la caza, el trueque y la economía monetaria. Esa observación permite evitar una imagen demasiado simple del tránsito hacia el trabajo asalariado. En el cantón, distintas prácticas conviven: los hombres esperan una paga, obtienen productos del campo, los intercambian por mercancías y recurren al crédito. La existencia de dinero no elimina de inmediato otras formas de acceso a los recursos. Lo decisivo es la posición desde la cual cada participante entra en esos intercambios.

Para los soldados, las plumas y los cueros representan una posibilidad de alivio. Para el pulpero, constituyen bienes que puede reunir en cantidades mayores. La necesidad inmediata de yerba, tabaco u otros productos coloca a los hombres ante quien dispone de esas mercancías. El poema no ofrece precios suficientes para calcular cada operación. Sí describe una concentración: los recursos que los solda-

dos consiguen con esfuerzo terminan en las carretas del comerciante.

Esta escena dialoga con la perspectiva de Tan sólo hallé la tapera sobre una campaña que nunca estuvo vacía de conocimientos, recorridos e intercambios. El manejo de las boleadoras y la identificación de oportunidades de caza son saberes de trabajo. La pobreza de Fierro no demuestra falta de capacidad. El personaje sabe hacer cosas que producen recursos; el orden del cantón limita el uso de esas capacidades y coloca sus resultados bajo condiciones que otros controlan. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La amistad del jefe y el crédito del pulpero

La presentación del comerciante comienza con una relación que orienta todo el pasaje: es amigo del jefe. La amistad no prueba por sí sola cada engaño, pero la voz de Fierro la coloca en el centro de su explicación. El pulpero actúa dentro de un espacio militar y mantiene proximidad con quien manda. Esa posición contribuye a la asimetría entre quien vende y quienes necesitan comprar.

*Era un amigo del jefe
que con un boliche estaba;
yerba y tabaco nos daba
por la pluma de avestruz,
y hasta le hacía ver la
luz al que un cuero le llevaba.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 685–690.

La pulpería no tiene aquí el mismo lugar que en el canto III. Allí aparecía como un ámbito de reunión donde Fierro cantaba antes de la captura. Ahora concentra el acceso a ciertas mercancías y la relación de deuda. No son dos establecimientos que podamos identificar como uno solo. Son dos escenas que permiten apreciar la ambivalencia de una institución rural: lugar de sociabilidad y, bajo determinadas relaciones, espacio de dependencia y vigilancia.

Tan sólo hallé la tapera recupera esa ambivalencia mediante su lectura del viaje de William MacCann. La pulpería reúne comercio, conversación, noticias y crédito. Su existencia muestra que la sociabilidad rural excedía los límites de la estancia, aunque tampoco garantiza un encuentro entre personas con igual poder. En el canto IV, la cercanía del pulpero con el jefe y la necesidad de los soldados estrechan las posibilidades del intercambio. El boliche puede aliviar una carencia inmediata y contribuir, al mismo tiempo, a una dependencia más duradera. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Fierro concede que quien vende obtiene alguna ganancia. Su acusación no requiere suponer que todo intercambio es un robo. El problema aparece cuando esa ventaja se vuelve desproporcionada y se apoya en una necesidad de la cual los compradores tienen pocas posibilidades de salir. La hipérbole del pulpero capaz de cargar carretas con cuatro limetas expresa esa desproporción desde el lenguaje del poema.

*Nos tenía apuntaos a todos
con más cuentas que un rosario,
cuando se anunció un salario
que iban a dar, o un socorro;
pero sabe Dios qué zorro
se lo comió al comisario.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 709–714.

Las cuentas convierten necesidades pasadas en obligaciones presentes. Los hombres ya han consumido mercancías cuyo pago queda pendiente; por eso el anuncio de un salario no significa que puedan decidir libremente qué hacer con todo el dinero. Parte de la paga tiene un destino anterior a su llegada. El pulpero conserva memoria escrita de lo que le deben, y esa memoria adquiere eficacia en el momento del reparto.

El poema insinúa el desvío del socorro con la figura del zorro. No corresponde reconstruir a partir de esa insinuación una contabilidad completa ni identificar una cadena administrativa que los versos no describen. La denuncia literaria produce una imagen de dinero que no llega a sus destinatarios. El desarrollo posterior muestra una distribución en la pulpería y la recuperación de prendas empeñadas. El alivio existe para algunos, pero permanece encerrado en el circuito de la deuda.

*Sacaron unos sus prendas
que las tenían empeñadas,
por sus diudas atrasadas
dieron otros el dinero;
al fin de fiesta el pulpero
se quedó con la mascada.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 721–726.

La fiesta del pago termina con el dinero en manos del comerciante. Los soldados pueden recuperar objetos y cancelar obligaciones; el pulpero convierte créditos anteriores en un cobro efectivo. Esa diferencia de posiciones importa: quienes esperan la paga necesitan recomponer condiciones elementales de vida, mientras

quien adelantó mercancías recibe una parte sustantiva del reparto. La voz de Fierro presenta una economía donde la miseria de los hombres alimenta oportunidades ajenas.

Estar en el cantón y faltar en la lista

La experiencia particular de Fierro comienza cuando los demás cobran y su nombre no aparece. La espera junto al horcón prolonga la incertidumbre. El personaje procura conservar una buena expresión y aguarda el llamado. La escena concede al tiempo una densidad distinta de la espera del sueldo durante meses: ahora el reparto ocurre ante sus ojos, pero su presencia no alcanza para incluirlo.

La conversación con el mayor permite reconocer cómo se transforma un reclamo de dinero en una cuestión de reconocimiento. Fierro informa que no recibió nada. La respuesta no discute la duración del servicio ni las tareas que cumplió. Remite a la lista.

*Se le pusieron los ojos
que se le querían salir, y
ahí no más volvió a decir
comiéndome con la vista:
«—¿Y qué querés recibir
si no has dentrao en la lista?».*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 751–756.

El mayor no necesita negar que Fierro está allí. Puede verlo y, sin embargo, rechazar su derecho a recibir dinero. La lista produce una diferencia entre la presencia corporal y la existencia administrativa. Un hombre puede cumplir el servicio, exponerse al combate y perder sus pertenencias, pero quedar fuera del registro que habilita el cobro. Esa separación constituye una de las acusaciones más precisas del canto.

*«—Este sí que es amolar»,
dije yo pa mis adentros,
«van dos años que me encuentro
y hasta aura he visto ni un grullo;
dentro en todos los barullos
pero en las listas no dentro».*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 757–762.

La repetición de «dentro» resume una inclusión desigual. Fierro forma parte de los riesgos y de las obligaciones, pero no del reparto. El orden militar reconoce su

cuerpo cuando necesita disponer de él; el orden del pago desconoce su nombre cuando debe retribuirlo. No hay una ausencia general de autoridad. Existe una autoridad suficientemente eficaz para imponer el servicio y mucho menos disponible para reconocer un reclamo del soldado.

La escritura merece aquí una atención particular. El problema no consiste en que Fierro tenga saberes orales y el mayor posea papeles. Tampoco exige oponer toda escritura a toda experiencia. Una lista puede permitir el reconocimiento de un derecho y contribuir a protegerlo. En esta escena, su uso produce exclusión porque el soldado carece de medios eficaces para corregirla o discutirla. La desigualdad reside también en quién controla el registro y quién tiene que aceptar sus consecuencias.

La promesa de justicia y el temor al castigo

El comandante interviene después de conocer el reclamo. La escena queda asociada a la negación de una deuda y a la referencia al tiempo de Rosas. La relectura permite precisar su secuencia: es el propio comandante quien llama a Fierro al día siguiente y anuncia una averiguación. Su frase afirma que el orden presente ya no admite deudas con los soldados.

*Supo todo el comendante
y me llamó al otro día,
diciéndomé que quería
aviriguar bien las cosas;
que no era el tiempo de Rosas,
que aura a naidas se debía.*

El gaucho Martín Fierro, canto IV, versos 769–774.

La mención de Rosas establece una diferencia política entre un pasado desacreditado y un presente que se anuncia mejor. Conviene leerla como parte del discurso del comandante dentro del poema. No basta para comparar históricamente las pagas de dos períodos ni para fijar el año de cada episodio ficcional. Su función en la escena consiste en ofrecer una garantía de justicia que la experiencia de Fierro pone en duda.

La indagación pregunta por el momento de llegada y por el caballo con que arribó. Convoca al cabo y al sargento, produce movimiento y papeles. Para Fierro, ese despliegue no corrige la exclusión: parece un recurso para conservar el dinero que le corresponde. La investigación que promete reconocerlo vuelve a colocarlo bajo el examen de quienes tienen mando sobre él.

La posibilidad de acudir a una autoridad superior tampoco aparece como una salida segura. El personaje recuerda el estaqueo. El castigo que en el canto III había silenciado una protesta conserva eficacia como amenaza. No necesita repetirse en cada ocasión para limitar los reclamos. Su memoria interviene en la decisión de callar.

El final evita presentar ese silencio como ignorancia. Fierro dice que se hacía el dormido, aunque era medio despierto. Advierte lo que ocurre y evalúa sus escasas posibilidades de actuar. Su prudencia expresa una relación desigual: tiene razones para desconfiar y tiene también razones para temer. La capacidad de comprender no coincide con la capacidad de modificar una situación.

El canto IV profundiza, por eso, la transformación que el libro procura comprender. La leva apartó a Fierro de su hogar; el servicio consume sus objetos, le quita el caballo y vuelve incierta la retribución. El comercio ofrece un alivio que puede convertirse en deuda, y la administración reconoce las obligaciones con mayor eficacia que los derechos. La tapera todavía no ocupa el final de esta entrega, pero sus condiciones se preparan aquí: el hombre pierde tiempo y recursos para sostener su vida y la de su familia. La pregunta por el regreso, que el canto siguiente retomará, surge dentro de esa reducción de posibilidades.

Canto V

El trabajo impuesto y la decisión de desertar

ORIENTACIÓN

¿Cómo llega Fierro a concluir que el servicio no tiene remedio y qué permite comprender esa decisión sobre las relaciones entre autoridad militar, trabajo y estancia?

El canto IV había mostrado un hombre que cumplía el servicio sin entrar en la lista del pago. La pobreza consumía sus prendas, el comandante se había quedado con su caballo y la pulpería concentraba las deudas de los soldados. El canto V retoma esa experiencia desde una pregunta que modifica el rumbo del relato: ¿qué puede hacer quien reconoce la injusticia y ya no espera una reparación de las autoridades que la sostienen? La respuesta de Fierro no aparece como una teoría de la libertad. Nace de su vida en el cantón, de lo que observa, de lo que padece y de lo que teme que todavía pueda ocurrirle.

La secuencia del poema requiere una precisión. En el canto V Fierro resuelve abandonar el servicio y busca una ocasión propicia. La fuga efectiva pertenece al canto VI. Esa diferencia importa porque permite atender al proceso de la decisión: el personaje todavía permanece en el cantón, pero su relación con el mando ya no descansa en la promesa de una licencia o de un sueldo. Ha llegado a la convicción de que quedarse puede costarle la vida. El regreso al pago empieza a adquirir la forma de una salida que tendrá que procurarse por su cuenta.

El ataque que podría abrir una salida

La primera estrofa plantea una situación paradójica. Fierro espera que un malón produzca el desorden suficiente para escapar. El peligro contra el cual debería actuar como soldado se convierte, en su pensamiento, en una posibilidad de abandonar el servicio. La escena no expresa una adhesión a quienes atacan. Muestra hasta qué punto el cantón ha dejado de ofrecerle una vida soportable.

*Yo andaba desesperao
aguardando una ocasión
que los indios un malón
nos dieran, y entre el estrago
hacérmelés cimarrón
y volverme pa mi pago.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 799–804.

La expresión «hacérmelés cimarrón» sitúa la huida dentro del lenguaje de la campaña. El personaje imagina sustraerse al control de quienes lo retienen. El horizonte de esa salida tiene un nombre conocido: el pago. No busca un lugar abstracto fuera de toda relación social; procura volver a una trama de vida de la cual fue apartado. La familia y el hogar, aunque no ocupen aquí una descripción extensa, permanecen detrás de ese deseo.

La desesperación tampoco equivale a una pérdida completa de juicio. Fierro observa las condiciones que podrían facilitar una fuga y considera los riesgos. Su proyecto surge de una evaluación práctica, aunque tenga pocas opciones. La precariedad de esas opciones constituye una parte de la denuncia: para recuperar el movimiento tiene que esperar una ocasión capaz de poner en peligro a todos.

Tan sólo hallé la tapera permite reconocer la profundidad de esa contradicción. Habitar el territorio implicaba conocimientos, recursos y vínculos; el servicio militar los interrumpía y subordinaba. Fierro conoce el campo, pero no dispone libremente de su tiempo ni de sus desplazamientos. Su posibilidad de regreso depende ahora de un desorden externo. El mismo hombre cuya destreza resulta útil para el

trabajo y el combate carece de autoridad para decidir cuándo termina su obligación. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Una ratonera donde gana el fuerte

El canto formula enseguida una interpretación del servicio. La metáfora de la ratonera recupera la experiencia de encierro, mientras la taba introduce una imagen de juego desigual. Fierro no considera que su mala suerte constituya un accidente aislado. Piensa que la organización misma favorece a quienes poseen fuerza y mando.

*Aquello no era servicio
ni defender la frontera:
aquello era ratonera
en que sólo gana el fuerte:
era jugar a la suerte
con una taba culera.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 805–810.

Las comparaciones trasladan un problema político a experiencias que sus oyentes pueden reconocer. Una trampa y una taba desfavorable permiten comprender una situación en la cual participar no ofrece oportunidades equivalentes. Quien queda dentro tiene pocas posibilidades de obtener un resultado distinto. La suerte conserva su nombre, pero la voz del personaje denuncia condiciones que limitan de antemano lo que puede ocurrir.

El término «juerte» no se refiere aquí solamente a la resistencia física. Fierro ha sobrevivido a un combate, soporta el trabajo y reconoce su propia destreza. Esa capacidad no le asegura la paga ni protege su caballo. La fuerza que decide el reparto de ventajas reside en la posición social y en los recursos del mando. El poema permite distinguir entre la habilidad de quien trabaja y el poder de quien dispone de ese trabajo.

La acusación tampoco elimina la existencia de una frontera conflictiva. Los cantos anteriores narraron ataques, persecuciones y peligros. Lo que Fierro cuestiona es el uso que los jefes hacen del servicio. La defensa se invoca como razón de su presencia, pero su vida cotidiana queda sujeta a tareas y beneficios que no se corresponden con esa finalidad. La denuncia adquiere precisión cuando el personaje describe dónde trabajan los hombres y quién reúne bienes.

Los soldados que se convierten en peones

El canto III había señalado el trabajo en las chacras del coronel. Ahora Fierro amplía esa observación y la presenta como una práctica que afecta a los soldados. El trabajo rural y el combate aparecen unidos bajo una misma capacidad de mando, aunque se distribuyan de manera distinta en el tiempo.

*Allí tuito va al revés:
los milicos se hacen piones,
y andan por las poblaciones
emprestaos pa trabajar;
los rejuntan pa peliar
cuando entran indios ladrones.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 811–816.

La palabra «emprestaos» merece una pausa. En el relato, quienes prestan servicio pueden ser enviados a trabajar como si su disponibilidad perteneciera al mando. El hombre no decide un acuerdo desde una posición independiente. Su presencia en un establecimiento responde a una orden o a una disposición sobre la cual tiene escasa capacidad de intervención. El trabajo conserva utilidad productiva, pero queda sujeto a la condición militar de quien lo realiza.

Esta distinción ayuda a comprender una transformación histórica sin atribuir a todas las relaciones laborales una forma idéntica. Un peón asalariado y un soldado enviado por un jefe a trabajar en una estancia pueden realizar tareas semejantes bajo condiciones diferentes. El pago, la duración del acuerdo, la posibilidad de irse y la autoridad que interviene en un conflicto modifican la relación. El poema sitúa el problema en esa capacidad de disponer de los hombres, no en una supuesta incapacidad del gaucho para trabajar.

La historia local ofrece una perspectiva para ampliar el análisis. Tan sólo hallé la tapera examina el cantón como un ámbito de vigilancia y disciplina vinculado con la organización del trabajo rural. Su lectura de Florángel Turón recupera prácticas de trabajo de milicianos en establecimientos de los comandantes de la zona de Azul. Ese aporte procede de la investigación del libro y no convierte a Fierro en una persona documentada de aquellos cantones. Permite, en cambio, reconocer que la pregunta planteada por el poema tiene un alcance histórico que exige fuentes concretas.

El trabajo impuesto no produce solamente riqueza para otros. También transforma hábitos, tiempos y posibilidades. Quien antes recorría la campaña para sostener su vida queda sujeto a una organización que decide cuándo trabaja, dónde

permanece y en qué momento debe combatir. La disciplina del cantón puede aprovechar saberes previos y reducir la autonomía de quienes los poseen. La utilidad del trabajador y la pérdida de su libertad de movimiento forman parte de una misma relación.

Los negocios que el personaje sabe reconocer

Fierro no se limita a denunciar el trabajo de los soldados. Enumera estancias, peones, majadas y rodeos. La riqueza aparece como un conjunto organizado de tierra, animales y personas. Esa enumeración le permite atribuir a los jefes un interés que excede el cumplimiento de su función militar.

*Yo he visto en esa milonga
muchos jefes con estancia,
y piones en abundancia,
y majadas y rodeos;
he visto negocios feos
a pesar de mi inorancia.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 817–822.

La insistencia en «he visto» otorga al personaje una autoridad que no depende del título ni del expediente. Su conocimiento procede de la experiencia. La palabra «inorancia» no le impide distinguir quién trabaja, quién manda y quién obtiene ventajas. El canto hace visible un saber sobre las relaciones sociales que la posición subordinada no anula. Fierro no administra la estancia, pero reconoce resultados que afectan su propia vida.

La acusación alcanza también a la voluntad de reparar el desorden. Si los jefes obtienen beneficios, el mal funcionamiento puede tener para ellos una utilidad. La demora de los sueldos, el trabajo impuesto y la subordinación de los hombres dejan de aparecer como problemas que todos desean corregir. Fierro llega a sospechar que quienes tienen capacidad de intervención carecen de interés en modificar el estado de cosas.

*Y colijo que no quieren
la barunda componer:
para esto no ha de tener
el jefe, aunque esté de estable,
más que su poncho y su sable,
su caballo y su deber.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 823–828.

La voz del personaje distingue entre el deber del jefe y los intereses que pueden desviarlo. No propone un programa administrativo completo, pero introduce un criterio claro: el mando militar no debería convertirse en una oportunidad de enriquecimiento a costa de los soldados. El poncho, el sable y el caballo representan aquí una función cuyo límite moral reside en el deber. Frente a la acumulación de estancias y rodeos, Fierro imagina un jefe que no confunda el servicio con su propio negocio.

La lectura colectiva puede detenerse en esa formulación porque permite discutir qué clase de crítica construye el poema. Fierro denuncia una relación de poder y, al mismo tiempo, conserva la expectativa de una autoridad que cumpla su función. Su voz no contiene por sí sola toda la interpretación histórica que este libro desarrolla. El ensayo puede ampliar la pregunta hacia las relaciones entre propiedad, trabajo y Estado, pero debe reconocer qué afirma el personaje y qué agrega la lectura.

San Antonio y Sol Argentino dentro de una historia del poder

La formación de las estancias de Benito Juárez permite estudiar esas relaciones en un territorio concreto. Tan sólo hallé la tapera sitúa el establecimiento de San Antonio de Iraola hacia mediados de la década de 1830 y destaca su papel como núcleo económico y de frontera, anterior a la organización formal del partido. Su existencia muestra que el poder estanciero no aparece de una vez después de una fundación administrativa. La concentración de ganado, trabajo y autoridad tenía ya una historia en el espacio local. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

El análisis del cantón de San Antonio aporta otra dimensión. El libro describe la relación entre un dispositivo militar precario y la infraestructura defensiva de la estancia. En el episodio de septiembre de 1855, la empalizada del establecimiento ofreció un espacio de defensa que el cantón no poseía de la misma manera. El caso permite examinar cómo la presencia militar y la propiedad rural podían compartir recursos y necesidades. No demuestra por sí solo un desvío del trabajo como el que denuncia Fierro: muestra una articulación material entre instituciones que una narración celebratoria podría presentar por separado.

Sol Argentino permite continuar la pregunta desde la organización productiva, doméstica y administrativa. Los edificios, los accesos, el escritorio y la separación de dependencias expresan una distribución de funciones y jerarquías. Esa organización no se sostiene únicamente en una orden dada en un momento particular. Forma parte de una manera de estructurar la vida cotidiana: quién dirige, quién registra, quién trabaja y qué espacios corresponden a cada posición.

El diálogo con el canto V debe conservar esa escala y sus límites. No existe en estos versos una identificación de los «jefes con estancia» con Mariano Roldán ni con propietarios de San Antonio. La denuncia literaria no autoriza a imputarles cada práctica que Fierro narra. La investigación local permite estudiar el vínculo entre trayectorias militares, autoridad política y propiedad rural mediante sus propias fuentes. El interés de la comparación consiste en reconocer una trama de relaciones, no en buscar para cada personaje un nombre local.

La perspectiva de Tan sólo hallé la tapera sitúa esa trama dentro de la formación del orden capitalista rural. La producción requiere trabajo y cooperación, pero sus resultados quedan sujetos a quienes controlan tierra, medios de producción y autoridad. En la experiencia de Fierro, el servicio vuelve disponible un cuerpo que otros destinan a sus tareas. En las estancias, la organización del espacio y la administración contribuyen a dirigir el trabajo. Las formas concretas varían; la pregunta por quién dispone de las capacidades de los demás permite examinar su relación histórica. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La decisión todavía no es la fuga

Después de describir los negocios, Fierro formula su conclusión. El personaje no cree que una nueva espera modifique la relación. La permanencia empieza a aparecer como un riesgo que carece de compensación y de límite cierto.

*Ansina, pues, conociendo
que aquel mal no tiene cura,
que tal vez mi sepultura
si me quedo iba a encontrar,
pensé en mandarme mudar
como cosa más segura.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 829–834.

El temor a la sepultura abarca una vida expuesta de varias maneras. El combate puede matarlo, pero el servicio también lo somete a carencias y castigos. La salida no elimina todos los peligros: abandonar el cantón traerá consecuencias para su relación con la autoridad. El canto permite comprender la decisión desde las alternativas que el personaje reconoce en ese momento. Quedarse tampoco constituye una opción segura.

Fierro ha llegado a una conclusión sobre las posibilidades de reparación. En el canto IV procuró cobrar y retrocedió ante el mayor; ahora piensa que el mal no tiene cura. La secuencia muestra una transformación de la confianza. No abandona el servicio porque ignore el reclamo, sino después de advertir que reclamar no

le asegura una respuesta y puede agravar su situación. El episodio siguiente concede a esa sospecha una forma corporal.

El disparo y el castigo por pedir el sueldo

Una noche, al entrar al fortín, Fierro encuentra a un centinela extranjero que no lo reconoce. El relato construye una escena de confusión lingüística, alcohol y peligro. Las expresiones del soldado se deforman dentro de la voz de Fierro y reciben respuestas que producen un efecto cómico. Ese efecto no impide que la secuencia desemboque en un disparo.

*Cuanto me vido acercar
«¿Quién vivore?», preguntó:
«Qué vívoras», dije yo.
«¡Ha garto!», me pegó el grito.
Y yo dije despacito:
«Más lagarto serás vos».*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 859–864.

*Ahi no más, ¡Cristo me valga!,
rastrillar el jusil siento;
me agaché, y en el momento
el bruto me largó un chumbo;
mamao, me tiró sin rumbo
que si no, no cuento el cuento.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 865–870.

Fierro salva la vida porque se agacha y el tiro no lo alcanza. La intervención de los oficiales no conduce, en su relato, a una investigación que lo proteja. El centinela permanece en su puesto y Fierro recibe el castigo. La diferencia de trato constituye el centro de la acusación, aunque el narrador dedique después numerosas estrofas a la torpeza que atribuye a los extranjeros.

*Entre cuatro bayonetas
me tendieron en el suelo.
Vino el mayor medio en pedo
y allí se puso a gritar:
«Pícaro, te he de enseñar
a andar declamando sueldos».*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 877–882.

Las palabras del mayor enlazan el castigo con el reclamo de la paga. La gresca ofrece una ocasión, pero la amenaza menciona otra conducta: pedir el sueldo. El estaqueo convierte una demanda material en un motivo de corrección. El orden del fortín pretende enseñar al soldado que existen preguntas cuyo costo puede recaer sobre su cuerpo.

La escena profundiza la denuncia del canto anterior. Allí la amenaza del castigo limitaba la posibilidad de acudir al coronel; aquí el cuerpo queda atado y sometido a los tirones. Fierro presenta su resistencia al dolor como una forma de preservar dignidad. No puede impedir lo que le hacen, pero afirma que no le arrancaron un grito. Esa afirmación pertenece a la construcción de su voz: el personaje ofrece a sus oyentes una imagen de entereza dentro de una situación humillante.

Los saberes del paisano y la hostilidad hacia el extranjero

Después del castigo, Fierro extiende su enojo al conjunto de los gringos. Les atribuye incapacidad para ensillar, carnear, soportar el clima y reconocer lo que cruza el campo. Su descripción coloca en primer plano capacidades que el paisano posee y que la autoridad aprovecha sin reconocer de igual manera. El canto permite advertir el valor práctico de esos conocimientos, pero también exige examinar la generalización que el narrador produce.

*Pa vichar son como ciegos,
ni hay ejemplo de que entiendan;
no hay uno solo que aprienda,
al ver un bulto que cruza,
a saber si es avestruza,
o si es jinete, o hacienda.*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 919–924.

Reconocer una figura a distancia no constituye una curiosidad pintoresca. En la campaña y en la frontera puede modificar decisiones de trabajo, desplazamiento y defensa. La mirada entrenada del paisano distingue señales que otra persona quizá no sabe leer. Tan sólo hallé la tapera examina ese conocimiento del territorio como parte del habitar, anterior a su traducción en planos, títulos y registros. La experiencia rural tiene formas de precisión que el lenguaje de la administración no agota.

La reivindicación de ese saber convive, sin embargo, con una representación hostil del extranjero. El personaje transforma un incidente con un centinela en afirmaciones sobre todos los gringos. Su enojo no equivale a evidencia histórica sobre las capacidades de cada inmigrante. La lectura ensayística debe conservar esa dis-

tancia para evitar que la voz agraviada se convierta en una clasificación verdadera de poblaciones enteras.

El relato incluye además insultos que asocian la falta de valentía con formas despreciadas de masculinidad. Su análisis permite reconocer jerarquías y prejuicios dentro de la propia voz que denuncia una injusticia. Fierro puede ser víctima del mando y reproducir, al mismo tiempo, desprecios hacia otros grupos. Esa complejidad amplía la lectura: la condición subordinada no garantiza una mirada libre de exclusiones.

El centinela aparece como un «enganchao». El término distingue su condición de la captura que llevó a Fierro al cantón, aunque los versos no permiten reconstruir todo su acuerdo de incorporación. Gori recuerda, sin embargo, que el poema también muestra extranjeros alcanzados por las arriadas y las levas. El gaucho y el inmigrante podían quedar bajo una misma autoridad, perder vínculos civiles y recibir trabajo o castigo sin garantías. Esa experiencia compartida abría una posibilidad de solidaridad que la burla de Fierro no alcanza a reconocer. (Gori, 1986)

El inmigrante que la burla no alcanza a ver



Francisco Ayerza, campesino inmigrante con un arado de mancera y una yunta múltiple de cuatro mulas en la estancia San Antonio, hacia 1883. Reproducida y analizada en *Tan sólo hallé la tapera*, pp. 226–229, ilustración 51. (Darrigrand, 2026, cap. III, pp. 226–229)

La fotografía muestra un trabajador de espaldas, sentado sobre el arado, con las riendas en las manos. Delante de él, cuatro mulas avanzan sobre una tierra abierta en surcos. El propio libro identifica un arado de mancera que incorpora discos y una tracción animal múltiple. La imagen no presenta al inmigrante como un hombre ajeno al trabajo rural. Lo sitúa dentro de una faena agrícola que exige conocimiento de los animales, de la herramienta, del suelo y de los tiempos de cultivo.

La fecha obliga a conservar una distancia. Ayerza tomó la fotografía cerca de una década después de la primera edición de *El gaucho Martín Fierro*. La escena no demuestra quién era el centinela del canto ni corrige el poema mediante un retrato individual. Su valor reside en otro punto: vuelve visible, en una escala local, al agricultor inmigrante que la generalización de Fierro deja fuera del encuadre.

Gori (1986) sostiene que los inmigrantes instalados en las colonias araban, sembraban y soportaban condiciones materiales muy duras. Muchos llegaban sin tierra propia, contraían deudas con las empresas colonizadoras o trabajaban como arrendatarios, medieros y asalariados. Sus capacidades no coincidían necesariamente con los saberes pastoriles que Fierro utiliza como medida de todo trabajo rural. No saber ensillar, carnear o distinguir una silueta a la distancia no convertía al inmigrante en una persona improductiva: podía conocer la labranza, la siembra y la cosecha. (Gori, 1986)

La diferencia entre esos saberes expresa también una transformación de la pampa. El paisano domina un territorio ligado al caballo, el ganado y la movilidad; el agricultor abre surcos y fija ciclos de producción sobre una parcela. La expansión agrícola no reemplaza un mundo vacío por otro productivo. Modifica usos anteriores de la tierra, incorpora nuevas fuerzas de trabajo y somete tanto las destrezas criollas como las inmigrantes a las necesidades de la estancia y del mercado.

La imagen de San Antonio permite leer esa transformación sin convertir al inmigrante en héroe del progreso. El trabajador maneja el arado, pero la fotografía no informa si controla la tierra, decide sobre el producto o participa de la riqueza que genera. Gori muestra que la colonización agrícola podía dejar a familias extranjeras endeudadas y sin propiedad. Tan sólo hallé la tapera vincula esta escena con la consolidación de una economía agroexportadora que transforma el suelo, el tiempo y el trabajo en recursos sometidos al cálculo del capital. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96) (Gori, 1986)

La oposición entre gaucho e inmigrante oculta, entonces, una relación más profunda. El primero sufre la leva, el trabajo impuesto y la pérdida de sus medios de vida; el segundo puede sufrir el enganche, la deuda y la falta de tierra. Sus historias no son idénticas, pero tampoco forman destinos naturalmente enfrentados.

La burla de Fierro registra un conflicto real de lenguas, costumbres y saberes, aunque desplaza la mirada de quienes organizan la subordinación de ambos.

El regreso empieza como una ruptura con la espera

El canto V no cierra con la salida del fortín. Su final prolonga la descripción hostil de los extranjeros. La decisión de desertar, en cambio, ya quedó expresada y modifica la lectura de lo que vendrá. Fierro ha dejado de considerar que la permanencia y la obediencia conduzcan por sí solas a una licencia, una reparación o un trato justo. El servicio se presenta como una obligación cuyo límite tiene que buscar fuera de las respuestas del mando.

Canto VI

Volver al pago y encontrar la tapera

ORIENTACIÓN

¿Qué recupera Fierro cuando escapa del cantón y qué ha perdido mientras la autoridad lo mantuvo lejos del hogar?

El canto V había mostrado el proceso de una decisión. Fierro reconocía el trabajo impuesto, los negocios de los jefes y el castigo como respuesta a su reclamo de la paga. Su conclusión era que aquel mal no tenía cura. El canto VI convierte esa decisión en una fuga y concede al regreso una dimensión que modifica el sentido de todo lo anterior. El hombre logra salir de la frontera, pero no puede recuperar por ese solo hecho la vida que había dejado. El pago permanece como lugar; el hogar, en cambio, ya no reúne a su familia ni conserva los recursos con que esperaba sostenerla.

La historia local de Benito Juárez constituye una parte de esa pregunta. San Antonio y Sol Argentino permiten examinar formas de concentración de recursos, autoridad y organización de la vida rural. Sus trayectorias no reconstruyen el domicilio de Fierro ni identifican a las personas responsables de cada episodio del poema. La lectura de ambas obras abre una relación entre escalas: el relato literario comunica la experiencia de un hombre que perdió su mundo; la investigación local estudia cómo un orden territorial produjo jerarquías, dependencias y exclusiones.

Otra promesa antes de la partida

El canto comienza con el anuncio de una expedición. Se reúne la caballada, se concentra a los hombres y se prepara una incursión contra las tolдерías. Fierro había pensado en escapar durante un malón; ahora la iniciativa militar procede del mando. La escena desplaza el peligro hacia una operación que pretende sorprender a la población indígena en sus propios lugares de vida.

*Nos anunciaban que iríamos
sin carretas ni bagajes
a golpiar a los salvajes
en sus mismas tolдерías;
que a la güelta pagarían
licenciándolo al gauchaje.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 943–948.

La promesa del pago y de la licencia reaparece, pero queda situada después de una nueva obligación. Los hombres deben participar primero en la expedición y esperar la reparación para la vuelta. El futuro vuelve a ofrecerse como respuesta a las carencias del presente. Después de los cantos anteriores, la lectura conoce el costo de esa espera: meses sin sueldo, objetos perdidos y una duración del servicio que el soldado no puede fijar.

Las palabras «salvajes» e «indiada» pertenecen a la representación que el poema construye desde la voz del narrador. Su presencia exige conservar una distancia entre esa perspectiva y el análisis histórico. La expedición no se dirige hacia una extensión vacía. Las tolдерías indican una población con lugares de residencia, recursos y relaciones. Tan sólo hallé la tapera cuestiona precisamente la imagen del desierto como ausencia de vida. El anuncio militar permite reconocer que el avance sobre el territorio afectaba mundos ya existentes, aunque el lenguaje de la operación negara o subordinara su legitimidad. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La desconfianza del personaje procede de una experiencia acumulada. Su reacción no necesita negar que pueda llegar un ministro o que exista una expedición. Lo que rechaza es la expectativa de que esos hechos reparen su situación. El nuevo anuncio ya no lo mantiene dentro de la espera.

Trabajar toda la vida y permanecer abajo

Antes de narrar la fuga, Fierro afirma su condición de trabajador. La observación importa porque impide leer su salida como simple rechazo al esfuerzo. El canto sitúa el cansancio dentro de una vida de trabajo y subordinación.

*Dende chiquito gané
la vida con mi trabajo,
y aunque siempre estuve abajo
y no sé lo que es subir,
también el mucho sufrir
suele cansarnos, ibarajo!*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 973–978.

La oposición entre abajo y arriba comunica una desigualdad persistente. El personaje no presenta la pobreza como consecuencia de una vida sin actividad. Trabajó desde niño y, aun así, no conoció una mejora que pudiera describir como ascenso. El poema permite reconocer una pregunta social dentro de la queja personal: ¿qué posibilidades tiene quien trabaja si las condiciones bajo las cuales lo hace no le permiten conservar recursos ni decidir sobre su vida?

El cansancio expresa aquí un límite de la obediencia. Haber soportado no obliga a soportar indefinidamente. La continuidad de los padecimientos cambia la evaluación de lo que el personaje puede aceptar. Esa transformación tiene un alcance moral: Fierro reclama un cuidado de quienes mandan, no únicamente la admiración de sus oyentes por la resistencia que demostró.

*En medio de mi inorancia
conozco que nada valgo:
soy la liebre o soy el galgo
asigún los tiempos andan;
pero también los que mandan
debieran cuidarnos algo.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 979–984.

La liebre y el galgo colocan al hombre en posiciones distintas dentro de una persecución. Las circunstancias pueden volverlo perseguido o utilizarlo para perseguir. En ambos casos, su lugar depende de decisiones que no controla por completo. La frase sobre el cuidado introduce un criterio para juzgar esa relación: disponer de los hombres no debería liberar a la autoridad de una responsabilidad por sus condiciones de vida.

Tan sólo hallé la tapera examina una reorganización de los saberes rurales dentro de relaciones productivas y administrativas. El jinete, el baqueano y el peón conservan capacidades necesarias, pero su utilidad puede quedar subordinada a fines ajenos. Fierro reconoce esa contradicción desde su experiencia: el servicio utiliza su trabajo y lo expone al peligro, mientras él siente que su vida vale poco para

quienes deciden. La necesidad de su capacidad práctica no se traduce en un reconocimiento equivalente de sus necesidades. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La fuga ante el jefe y el juez

La ocasión efectiva no llega con el malón que Fierro había imaginado. Se presenta una noche en que el jefe y el juez de paz están juntos, dentro de una escena de juego y bebida. La reunión de ambas figuras recuerda que el mundo del mando no se encontraba dividido en instituciones completamente ajenas entre sí. El poema las coloca dentro de una proximidad que el soldado observa y aprovecha.

*Una noche que riunidos
estaban en la carpeta
empinando una limeta
el jefe y el Juez de Paz,
yo no quise aguardar más
y me hice humo en un sotreta.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 985–990.

La fuga tiene un ritmo distinto de los anuncios militares. No requiere discurso ni una nueva promesa. El personaje deja de aguardar y sale a caballo. El animal que le permite partir es un «sotreta», muy diferente del moro que había llevado con orgullo a la frontera. La recuperación del movimiento ocurre con un recurso modesto; no restituye lo que el comandante le quitó.

El hombre ya había sufrido la arbitrariedad de la autoridad antes de desertar. Ahora su relación con ella cambia porque abandona una obligación que el mando no le había permitido terminar. Esa diferencia ayuda a comprender el conflicto sin resolverlo con una etiqueta. La narración pregunta por las circunstancias de una ruptura y por el costo de intentar salir de un orden que retenía al personaje.

La historia local aporta una escala para examinar la proximidad entre propiedad y funciones estatales. Tan sólo hallé la tapera describe El Porvenir como un establecimiento desde el cual Mariano Roldán ejerció la función de juez de paz. Ese dato permite reconocer que la autoridad podía operar dentro de redes rurales y espacios de estancia. No identifica a Roldán con el juez del poema ni prueba que haya participado en una escena semejante. Su valor reside en la pregunta por la forma concreta que adquiriría el poder en el territorio de Benito Juárez. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El campo que vuelve a abrirse

Después de la fuga, Fierro describe el campo como un lugar cuyo sentido se transforma. La extensión no ha cambiado de manera súbita; cambió su posibilidad de recorrerla. La libertad aparece ligada al rumbo, al deseo y al conocimiento del espacio.

*Para mí el campo son flores
dende que libre me veo;
donde me lleva el deseo
allí mis pasos dirijo,
y hasta en las sombras, de fijo
que a dondequiera rumbeo.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 991–996.

El campo no ofrece una garantía absoluta de seguridad. Fierro sabe que puede entrar y salir del peligro. Lo que recupera es la posibilidad de dirigir sus pasos, una capacidad que el servicio había subordinado. Sus conocimientos vuelven a orientarse hacia una finalidad propia: llegar al pago.

La perspectiva de Tan sólo hallé la tapera permite comprender esa relación como una dimensión del habitar. Saber orientarse, reconocer distancias y elegir un rumbo no equivale a disponer de un título de propiedad. Son capacidades formadas dentro de una experiencia del territorio. La fuga muestra su utilidad, pero el regreso demostrará también sus límites: conocer el camino de la casa no asegura que la casa siga allí. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La libertad de movimiento y la estabilidad del hogar constituyen condiciones relacionadas, aunque diferentes. Fierro puede recuperar la primera cuando ya perdió la segunda. Esa distancia concede al canto su mayor intensidad. La salida del cantón parece abrir una reparación, pero el poema prepara un encuentro que deshace esa expectativa.

Los tres años que el hogar no pudo esperar

Fierro regresa después de tres años. La duración corrige la promesa inicial de un servicio breve y otorga una medida al tiempo que la familia tuvo que sostener sin él. El cuerpo que vuelve lleva las marcas de esa ausencia: pobreza, desnudez y deserción.

*Volví al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo,
resertor, pobre y desnudo,*

*a procurar suerte nueva,
y lo mismo que el peludo
enderesé pa mi cueva.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1003–1008.

La «cueva» nombra una expectativa de abrigo y pertenencia. Fierro no vuelve como quien llega a una dirección cualquiera. Procura el lugar desde el cual podía organizar su vida. El rancho había reunido a su mujer, sus hijos, sus animales y sus recursos. Su modestia no disminuía su función: allí existía una continuidad entre trabajo, descanso y vínculos familiares.

*No hallé ni rastro del rancho;
isólo estaba la tapera!
¡Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón!
¡Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera!*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1009–1014.

La tapera tiene fuerza porque conserva una relación con aquello que falta. No es únicamente una construcción deteriorada que un viajero observa desde afuera. Fierro reconoce en ese lugar la desaparición de su propio hogar. El paisaje no necesita cambiar por completo para volverse irreconocible como mundo habitable. La ruina comunica la pérdida de personas, recursos y usos que daban sentido a la casa.

Tan sólo hallé la tapera sitúa esa experiencia en el centro de su interpretación. El hogar no sobrevive por la sola permanencia del suelo. Necesita trabajo, cuidados, objetos y relaciones capaces de sostenerlo. La leva apartó a Fierro del rancho y consumió lejos de él el tiempo que podía aportar a la vida familiar. La historia de la tapera empieza, por eso, antes del regreso. Se prepara durante la captura, las tareas impuestas, la demora de la licencia y la falta de paga. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La narración concede después al llanto una presencia abierta. El hombre que había afirmado su resistencia al castigo admite que lloró. Su comparación del llanto con el de una mujer pertenece a las convenciones de género de su voz. El análisis puede reconocer ese lenguaje y atender a lo que la escena hace visible: las penas vencen una imagen de dureza que no alcanza para protegerlo de la pérdida.

El gato que sobrevivió cerca de una vizcachera ofrece una presencia mínima dentro de la desolación. Su regreso hacia Fierro parece conservar un reconocimiento que ya no puede producirse dentro de la familia reunida. El detalle no repara la pérdida, pero vuelve concreta la soledad. La casa ha dejado de reunir a las personas; un animal permanece como huella de aquel vínculo con el lugar.

La tierra y la hacienda que se pierden durante la ausencia

Fierro recuerda que dejó la hacienda al cuidado de su mujer porque el juez había prometido una vuelta próxima. La duración prevista organizó una expectativa doméstica: era necesario sostener los bienes durante un intervalo limitado. Los tres años del servicio deshicieron esa medida del tiempo.

El personaje no presencié lo que ocurrió con el campo y los animales. Lo conoce por un vecino. Esa mediación forma parte del relato y debe conservarse dentro de la interpretación.

*Después me contó un vecino
que el campo se lo pidieron,
la hacienda se la vendieron
pa pagar arrendamientos,
y qué sé yo cuántos cuentos;
pero todo lo fundieron.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1033–1038.

El pasaje señala un acceso a la tierra sujeto a obligaciones, aunque no permite reconstruir un contrato ni todos sus términos. La mención de arrendamientos impide suponer que Fierro era propietario legal del campo. Habitar, trabajar y mantener animales allí no garantizaban la conservación del lugar durante una ausencia prolongada. La vida familiar dependía también de relaciones con quienes podían reclamar el suelo o exigir pagos.

La hacienda constituye el «haber» que Fierro había dejado. Su venta reduce la posibilidad de recomponer la subsistencia. El relato reúne, así, pérdidas que no se explican de manera aislada: la tierra deja de estar disponible, los animales desaparecen y la familia carece de los recursos con que podía sostenerse. La tapera vuelve visible el resultado, pero sus causas atraviesan obligaciones económicas y una ausencia que la autoridad prolongó.

La información es incompleta. Fierro reconoce que no conoce todos los detalles y expresa su desconfianza mediante la palabra «cuentos». El ensayo puede identificar una relación entre demora del servicio, fragilidad del acceso a la tierra y pérdi-

da de medios de vida. No puede asignar a partir de esos versos cada intervención a una persona determinada ni reconstruir un procedimiento judicial que el poema no describe.

La pregunta tiene un alcance local dentro de la perspectiva de Tan sólo hallé la tapera. La formación de San Antonio y la posterior organización de Sol Argentino permiten estudiar la separación entre quienes controlan la tierra y quienes dependen de ella para vivir. Esa historia no convierte cada expulsión literaria en un episodio comprobado de Benito Juárez. Permite examinar un proceso por el cual ciertos usos del territorio necesitan autorización, pago o subordinación a una organización ajena para conservar su continuidad.

Los hijos que entran al trabajo demasiado pronto

La pérdida del hogar transforma también la vida de los hijos. Fierro refiere que se conchabaron como peones y cuestiona su capacidad para soportar ese trabajo. El poema no presenta una transición tranquila hacia la autonomía. Sitúa la incorporación laboral dentro de una situación de aflicción y desamparo.

*Los pobrecitos muchachos,
entre tantas aflicciones
se conchabaron de piones;
mas ¡qué iban a trabajar,
si eran como los pichones
sin acabar de emplumar!*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1039–1044.

La comparación con los pichones indica una dependencia todavía necesaria. Los hijos tienen que buscar subsistencia antes de contar con condiciones que les permitan afrontar de manera segura esa exigencia. Su ingreso al trabajo aparece como consecuencia de la disolución de una protección familiar, no como un signo suficiente de progreso.

Fierro recibió noticias de que el mayor no dejaba a su hermano. Ese cuidado entre ambos conserva un vínculo en medio de la dispersión. La pérdida del hogar no anula toda relación, pero obliga a los hijos a sostener entre sí una parte de la protección que antes dependía de una trama más amplia. El canto no ofrece aquí sus edades ni una descripción de los establecimientos donde trabajan. La lectura debe preservar esa falta de información.

Las estrofas posteriores cambian de alcance. El padre imagina que quizá no tengan abrigo, que alguien los expulse de un fogón o que deban esconderse. Son te-

mores, no escenas que haya presenciado. Su fuerza literaria reside en la incertidumbre: Fierro no puede saber dónde están ni intervenir de manera inmediata para protegerlos.

El canto permite reconocer una dimensión generacional de la transformación de las condiciones de vida. El servicio impuesto a un adulto modifica las posibilidades de quienes dependían de una contribución de ese hombre al hogar. Los hijos ingresan en relaciones de trabajo desde una posición de necesidad. La historia de la frontera excede, por eso, a los cuerpos que aparecen dentro del cantón.

La mujer de Fierro y el trabajo que el relato apenas muestra

La mujer quedó a cargo de los bienes y de una vida familiar que debía continuar. El poema no le concede una voz propia para narrar esos años. Lo que conocemos procede del recuerdo de Fierro y de noticias que le llegan después. Esa desigualdad de la narración exige atender tanto a su presencia como a su silencio.

*¡Y la pobre mi mujer
Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán,
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1051–1056.

«Me dicen» indica la procedencia de la noticia; «sin duda» introduce la explicación que Fierro le atribuye. La diferencia importa. El personaje no conoce de primera mano la partida ni puede describir los motivos de su mujer desde la voz de ella. Interpreta que buscó el sustento que él no podía aportar. Esa lectura evita reducir la separación a una traición y la coloca dentro de la necesidad material.

La mujer sostuvo una carga que el relato reconoce de manera breve: cuidar los bienes, procurar alimento y afrontar la continuidad de la vida doméstica durante una ausencia que excedió la promesa del juez. No es necesario inventar cada tarea para advertir el alcance de esa responsabilidad. La separación entre servicio militar y hogar ocultaba una dependencia: retener al hombre lejos de su pago alteraba la organización material de la familia.

La bendición que Fierro dirige a su mujer y a sus hijos conserva afecto dentro de la pérdida. El personaje teme no volver a verla. La familia no aparece simplemente como una posesión de la cual alguien lo privó. Constituye una relación que no puede recomponer con la sola voluntad de regresar. Su dolor expresa esa impo-

tencia y prepara un cambio en su manera de actuar.

Las puertas de Sol Argentino y la casa que ya no reúne

La historia local permite ampliar la pregunta por el hogar mediante otra organización del espacio doméstico. Tan sólo hallé la tapera interpreta el llavero de Sol Argentino como una huella material de jerarquías que distribuyen funciones y accesos. La imagen ofrece una fuente para ese examen. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)



Llavero de la estancia Sol Argentino, conservado en el Museo Municipal del Patrimonio Cultural y Natural de Benito Juárez. Fotografía reproducida en Tan sólo hallé la tapera, p. 75, ilustración 8. La edición consultada no consigna autoría ni fecha de la toma. El panel distingue piezas de familia, piezas de empleados y dependencias de servicio. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La fotografía muestra un mueble dividido en tres sectores, con llaves, números y una relación de dependencias. La clasificación permite reconocer una organización más amplia que el resguardo de puertas: los espacios se separan según su pertenencia al ámbito familiar, al alojamiento del personal o al servicio del establecimiento. Los nombres vinculan habitación y función dentro de una misma distribución.

La imagen no permite establecer quién llevaba cada llave en un día determinado ni resolver todas las normas de acceso. El libro interpreta el conjunto dentro de la organización doméstica y productiva de Sol Argentino. El objeto aporta una clasificación visible; la interpretación histórica pregunta por las relaciones sociales que esa clasificación expresa y ayuda a sostener.

El contraste con la tapera no consiste en comparar una casa grande con una construcción pobre según una medida de confort. El rancho de Fierro podía reunir una vida precaria, atravesada por desigualdades y dependencias. La estancia podía ofrecer trabajo, alimentos e infraestructura. La pregunta se refiere a las condiciones de pertenencia: qué relación permite habitar, quién controla los recursos y bajo qué autoridad se asigna un lugar.

En el rancho recordado por Fierro, familia, animales y trabajo formaban una continuidad que la ausencia y la pérdida de bienes deshicieron. En Sol Argentino, el panel muestra una separación administrada entre familia, personal y dependencias. El alojamiento de quien trabaja forma parte de una organización cuyo control no le pertenece de la misma manera. La lectura de Tan sólo hallé la tapera sitúa esa distribución dentro de la desigualdad entre quienes disponen de la estancia y quienes sostienen su funcionamiento. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

San Antonio aporta una trayectoria anterior de concentración de tierra, ganado y poder de frontera. Sol Argentino permite observar una organización más minuciosa de los espacios y las funciones. Ambas historias ayudan a comprender que la transformación rural no se reduce al reemplazo de una arquitectura por otra. Cambian las relaciones mediante las cuales las personas acceden al suelo, al trabajo y al abrigo. La tapera de Fierro comunica, desde la literatura, el costo humano de perder la continuidad de esas condiciones.

El dolor que se convierte en una promesa de violencia

El juramento de ser «más malo que una fiera» había surgido al encontrar la tapera. Hacia el final del canto, Fierro formula una decisión que amplía ese enojo: dejará de ser manso y asumirá la vida de matrero. La narración enlaza el cambio con el conocimiento que obtuvo de las relaciones de poder.

*Yo he sido manso primero
y seré gaucho matrero
en mi triste circunstancia:
aunque es mi mal tan profundo,
nacé y me he criado en estancia,
pero ya conozco el mundo.*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1099–1104.

«Ya conozco el mundo» no significa que el personaje haya adquirido una explicación completa de la sociedad. Expresa el aprendizaje de una experiencia que modificó su confianza. Conoce la captura, la demora, los negocios y el castigo; ahora

conoce también el resultado de esa ausencia sobre su hogar. El sufrimiento transforma su disposición hacia los demás y hacia la autoridad.

La imagen del tigre al que le roban los cachorros vuelve a colocar la pérdida de los hijos dentro de su enojo. Fierro tiene ante sí una familia dispersa y un futuro incierto. El relato concede al agravio una intensidad animal, aunque conserva la capacidad de dirigir palabras de afecto y reconocer su propia pena. La dureza que promete no borra esa complejidad.

El canto VI ocupa así un lugar decisivo en la pregunta central del libro. La autoridad no sólo transforma las condiciones de vida de quien retiene en la frontera. También modifica los recursos y las relaciones de quienes quedaron en el pago. La fuga recupera un movimiento; el regreso revela que ese movimiento llega tarde para encontrar intacto el hogar. Tan sólo hallé la tapera permite leer la ruina como pérdida de un mundo de vínculos, y la historia de Benito Juárez abre una escala concreta para examinar las nuevas formas de territorio, trabajo y dependencia que participaron en esas transformaciones. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Violencia persecución y compañía

Los cantos VII a X desplazan el relato desde la pérdida del hogar hacia las violencias que Fierro ejerce y padece. El baile y la pulpería aparecen como espacios de sociabilidad atravesados por jerarquías, provocaciones y protecciones desiguales. La persecución posterior lleva al protagonista otra vez hacia el aislamiento, hasta que la intervención de Cruz modifica el combate y abre una relación entre dos hombres perseguidos. El relato de Cruz prolonga la pregunta por los hogares destruidos y por las decisiones que cada personaje toma dentro de un orden injusto.

PRIMERA HIPÓTESIS

La injusticia sufrida no elimina la responsabilidad por la violencia ejercida. La pérdida del hogar, la persecución y la condición de matre-ro permiten comprender la situación de Fierro, pero no convierten sus actos en respuestas necesariamente justas. En los cantos VII y VIII, la palabra, el gesto y el cuchillo organizan conflictos en los cuales otras personas resultan humilladas o muertas. Las escenas de Pallière permiten reconstruir la densidad social del baile, la pulpería y el rancho, mientras el poema obliga a reconocer las desigualdades de género, origen y protección que intervienen en cada episodio.

SEGUNDA HIPÓTESIS

La compañía interrumpe el aislamiento sin reparar todavía el mundo perdido. En el canto IX, Cruz deja la partida y se coloca junto a Fierro. Esa decisión no devuelve las vidas perdidas ni modifica el orden que los persigue, pero crea una forma de reconocimiento entre personas que antes se encontraban enfrentadas. El canto X concede la palabra a Cruz y muestra que la solidaridad necesita escuchar historias distintas. En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, esta sección permite pensar que la ruptura de los hogares y la concentración de la autoridad producen trayectorias comunes sin borrar la responsabilidad ni las diferencias entre quienes las atraviesan. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Canto VII

La violencia contra otro y los límites de la denuncia

ORIENTACIÓN

¿Qué permite comprender la desgracia de Fierro y qué responsabilidad conserva ante las personas a las que agrede?

De la persecución a la violencia contra otro

El canto VI había terminado con la imagen de un tigre al que le habían quitado los cachorros. Fierro reconocía el mundo que lo había despojado y anunciaba una decisión que parecía dirigir su fuerza contra los responsables de la pérdida. El canto VII interrumpe esa expectativa. El hombre que intenta encontrar a sus hijos llega a un baile, bebe entre amigos y provoca a una pareja que no tiene participación en la destrucción de su hogar. La pelea concluye con una muerte. La experiencia del perseguido adquiere una dimensión que exige sostener dos preguntas a la vez: qué hizo la autoridad con Fierro y qué hace Fierro con otras personas.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite situar la persecución en una transformación más amplia de las condiciones de vida rural. La formación de San Antonio y Sol Argentino, en el territorio de Benito Juárez, ofrece una perspectiva so-

bre la concentración de la tierra, la autoridad y la subordinación del trabajo. Esa perspectiva explica relaciones históricas; no convierte cada acto del personaje en un efecto inevitable de ellas. Una vida sometida a la injusticia no pierde por eso su responsabilidad ante la vida ajena. El canto hace visible esa dificultad sin ofrecer una resolución que tranquilice a sus lectores y lectoras. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El nombre que vuelve sospechosa una vida

El comienzo recoge el desamparo que dejó la tapera. Fierro se siente sobrante, sin lugar ni rumbo. La expresión «de carta de más» comunica algo distinto de una pena íntima: una persona que antes podía reconocerse en sus tareas y vínculos descubre que el mundo ya no parece reservarle una posición legítima. A esa pérdida se añade la palabra con que otros lo clasifican.

*De carta de más me vía
sin saber adóndeirme;
mas dijieron que era vago
y entraron a perseguirme.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1123–1126.

El verbo «dijieron» importa. El narrador no declara que haya abandonado toda actividad; señala que alguien lo nombró vago y que la persecución siguió a ese juicio. El poema no identifica aquí a quienes pronunciaron la palabra ni reproduce un expediente. Su alcance es otro: presenta desde la voz del perseguido la experiencia de una clasificación que interviene sobre sus posibilidades de circular y vivir.

Tan sólo hallé la tapera permite comprender el contenido social de esa categoría. La sospecha podía recaer sobre quien no demostraba una relación estable de trabajo bajo un patrón, aunque poseyera conocimientos y realizara tareas. La diferencia entre trabajar y acreditar una subordinación reconocida resulta decisiva. El orden rural necesitaba brazos, pero también necesitaba fijar su disponibilidad. La movilidad, que podía formar parte de una estrategia de subsistencia, adquiría bajo esa mirada el carácter de una amenaza. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

San Antonio, establecida hacia mediados de la década de 1830, muestra que la concentración territorial precedió a la fundación del partido. Sol Argentino permite examinar una organización posterior de funciones, accesos y trabajo. Entre esas experiencias, la articulación de propiedad y autoridad local que estudia el libro en torno de Mariano Roldán y El Porvenir ofrece una vía para comprender la fuerza

de las clasificaciones administrativas. Es una relación entre problemas históricos y posiciones sociales. Fierro no se convierte por ella en un vecino documentalmente identificado de Benito Juárez, ni los propietarios locales en responsables de su historia ficticia.

La pregunta central del proyecto encuentra aquí una respuesta parcial. Las condiciones de vida se transforman cuando los saberes y recorridos de una persona dejan de bastar para justificar su presencia en el territorio. Quien conocía caminos, animales y tareas puede quedar reducido a una condición sospechosa. El poema permite comprender el sufrimiento que esa operación produce; la historia local permite estudiar las instituciones y relaciones que la hicieron posible.

Buscar a los hijos y encontrar un baile

La búsqueda familiar permanece en el comienzo del canto. Fierro desea encontrar a sus hijos, pero carece de recursos y de una vivienda desde la cual organizar esa tarea. El movimiento por la campaña expresa tanto una intención como una falta de medios. No todo desplazamiento es una elección libre: también se anda de un lado a otro porque no existe un lugar al que volver.

*A mis hijos infelices
pensé volverlos a hallar
y andaba de un lao al otro
sin tener ni qué pitar.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1135–1138.

El baile abre una posibilidad de encuentro que la tapera había cerrado. Allí hay amigos, música y una actividad compartida. La campaña conserva lugares de sociabilidad, incluso para quien perdió su hogar. El pericón no aparece como adorno de un paisaje pintoresco: reúne cuerpos, conocimientos, afectos y formas de participación. Fierro llega «medio desesperao» y se alegra entre personas que reconoce. La secuencia comunica una necesidad de compañía antes de narrar el exceso de bebida.

Ese pasaje impide describirlo como un hombre siempre solitario. La soledad del matrero puede interrumpirse en una reunión; el problema es qué hace con esa oportunidad. El encuentro no devuelve la familia ni repara la expropiación, pero tampoco contiene en sí una obligación de pelear. Fierro declara que esa noche la borrachera le dio por la pelea. La explicación que ofrece pertenece a su relato y debe examinarse como tal. El alcohol forma parte de las circunstancias; no borra la sucesión de decisiones que el canto presenta.

El final del canto VI podía inducir a imaginar un trayecto directo hacia la recuperación de los hijos. El VII introduce una interrupción incómoda: el protagonista dirige su agresión contra personas presentes en una fiesta. No se enfrenta aquí al juez, al comandante ni al hombre que se llevó sus bienes. La violencia alcanza a alguien que no causó su desgracia. Esa distancia entre el origen del daño y el destino de la agresión constituye uno de los problemas más fuertes de la entrega.

Bailando el gato: la sociabilidad antes de la violencia



Jean Léon Pallière, *Bailando el gato*, hacia 1860. Acuarela sobre papel, 17 × 33,3 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, inventario 7346.

La acuarela organiza la reunión dentro de un recinto largo y bajo. El techo de paja descende sobre una pared de ladrillos, interrumpida por postes verticales y por pequeñas luces. Ese fondo casi continuo reduce la profundidad y acerca las figuras al primer plano. La escena adquiere la forma de un friso: quienes bailan, tocan música, conversan o miran comparten una misma franja del espacio, aunque cada grupo conserva una posición diferente.

En el centro, una mujer y un hombre ejecutan el gato. La falda clara de ella abre una zona luminosa; el poncho rojo de él responde con una masa de color más compacta. Los cuerpos no se tocan. La inclinación de la mujer, el giro contenido del hombre y el espacio que los separa permiten imaginar pasos, avances y retiradas. Pallière detiene el movimiento en un instante de reciprocidad visual: la danza depende de que cada participante atienda a los gestos y al ritmo del otro.

A la izquierda de la pareja, dos músicos sentados sostienen guitarras. A ambos lados se distribuyen hombres y mujeres, personas adultas y niñas o niños. Algunas mujeres ocupan bancos o asientos bajos; varios hombres permanecen de pie con ponchos y sombreros. Los colores alternan rojos, azules, verdes, ocre y blancos.

La diversidad de posturas evita una multitud uniforme: unas personas participan de la música, otras conversan y otras concentran la mirada en el baile.

Entre las figuras del sector derecho aparece un hombre de piel oscura, con sombrero rojo y poncho verde. La ficha del museo no aporta su nombre, su condición ni una explicación sobre su presencia. No corresponde identificarlo con el moreno del canto VII ni convertir la acuarela en una ilustración del crimen. Su inclusión permite, sin embargo, advertir que la sociabilidad rural representada por Pallière no aparece como un mundo exclusivamente blanco. También permite preguntar qué lugar concede la imagen a una figura individual dentro de un conjunto ordenado por el costumbrismo.

La escena continúa un recorrido que comenzó con *Idilio criollo* y siguió con *La pulpería*. En la primera obra, Pallière compuso la intimidad de una pareja junto al rancho y permitió dialogar con el hogar recordado por Fierro. En la segunda, convirtió la pulpería en un espacio de comercio, conversación, descanso y circulación, relacionado en el canto III con el lugar donde el juez de paz podía reunir a varias personas. Bailando el gato desplaza la mirada hacia una reunión festiva: ya no predomina la pareja doméstica ni el tránsito de la pulpería, sino una comunidad momentánea formada por música, danza y espectadores.

Las tres obras comparten una mirada costumbrista que vuelve legibles los espacios, las vestimentas y los gestos de la campaña. Esa continuidad no las convierte en reproducciones transparentes de la vida rural. Pallière selecciona figuras, equilibra colores y distribuye diferencias dentro de composiciones armónicas. *Idilio criollo* puede idealizar el arraigo; *La pulpería* puede volver pintoresco un espacio atravesado por relaciones comerciales y por la autoridad; *Bailando el gato* puede presentar la fiesta como un orden compartido y estable. La lectura histórica necesita observar lo que muestran y, al mismo tiempo, preguntar qué conflictos quedan fuera de sus límites.

El canto VII rompe precisamente esa estabilidad. Fierro llega al baile después de la persecución y de la pérdida de su hogar. La música y la compañía podrían interrumpir su aislamiento, pero él convierte la reunión en escenario de provocación. Primero insulta a una mujer; después canta una copla racista; por último golpea y mata al hombre que responde. La violencia no proviene de la danza ni constituye el desenlace necesario de una fiesta. Surge de decisiones que transforman las palabras, el alcohol y la destreza corporal en recursos para humillar y atacar.

El contraste entre la acuarela y el poema permite reconocer dos usos opuestos del canto. En la imagen, las guitarras sostienen un ritmo que coordina movimientos y reúne miradas. En el relato, Fierro usa su «coplita fregona» para establecer una

jerarquía entre personas blancas, mulatas y negras. La canción deja de organizar una participación común y se convierte en instrumento de exclusión. La provocación verbal prepara el pasaje hacia el arma.

La composición de Pallière tampoco contiene la muerte ni el duelo que ocupan el resto del canto. Esa ausencia no constituye una falla que deba corregirse. Permite mostrar el punto preciso de la comparación: una reunión requiere códigos compartidos, reconocimiento mutuo y límites para que la proximidad no se transforme en daño. Fierro, que reclama reconocimiento para su propio sufrimiento, niega esas condiciones a la pareja. La imagen conserva la forma de una sociabilidad posible; el poema obliga a observar cómo esa posibilidad puede destruirse desde adentro.

Una mujer responde al insulto

La provocación comienza con la llegada de una mujer. El juego verbal descompone la expresión «va cayendo» para que se escuche «vaca». Fierro convierte una frase de recepción en una injuria. La operación exige la complicidad de quienes puedan reconocer el doble sentido, aunque el poema no diga qué reacción tuvo el conjunto del baile.

*Al ver llegar la morena
que no hacía caso de naides
le dije con la mamúa:
«Va... ca... yendo gente al baile».*

*La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme
mirándome como a perro:
«más vaca será su madre».*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1151–1158.

La mujer no acepta el lugar que la burla le asigna. Entiende la frase, responde y devuelve la agresión hacia la madre del provocador. Su intervención ocupa apenas un momento, pero tiene una fuerza que conviene preservar. No es únicamente la compañera de la futura víctima. Es una persona capaz de interpretar el lenguaje y disputar el trato que recibe.

La voz de Fierro procura recuperar el dominio de la escena a través de la descripción. La compara con una zorra, destaca sus dientes y añade otra expresión ofensiva. Las comparaciones no constituyen observaciones neutrales sobre el aspecto

de una mujer: continúan el acto de humillación. El relato permite reconocer que la violencia puede organizarse antes del cuchillo, en palabras que rebajan a otra persona y procuran convertirla en objeto de diversión.

La falta de un nombre también merece atención. Sabemos cómo se llama el hombre que cuenta; las otras personas aparecen bajo denominaciones que él elige. «Morena», «negra» y «moreno» no tienen un sentido aislado de las frases que las rodean. En esta secuencia forman parte de un modo de identificar a quienes reciben la agresión, sin que el narrador les conceda una historia comparable a la suya. La lectura puede advertir esa desigualdad de representación sin inventar nombres, ocupaciones ni biografías que el poema no proporciona.

La copla que ordena una desigualdad

Fierro suma al insulto una canción. La copla propone un origen diferente para blancos, mulatos y negros y distribuye esos orígenes entre Dios, un santo y el diablo. La clasificación atribuye valor moral a una diferencia racializada. El hombre que exige reconocimiento para su propio sufrimiento reproduce un lenguaje que niega una condición humana equivalente a otros.

*«A los blancos hizo Dios,
a los mulatos San Pedro,
a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno».*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1167–1170.

El fragmento contiene una expresión racista que esta lectura necesita examinar. Su reproducción permite reconocer cómo actúa la provocación; no convierte la jerarquía que enuncia en una explicación aceptable de la diferencia entre las personas. Fierro llama a la composición «coplita fregona», pero la aparente ligereza del diminutivo no reduce su violencia. La canción transforma el desprecio en una forma que puede repetirse y recordarse.

La canción no debe atribuirse sin mediaciones a una declaración personal de Hernández. Autor y narrador ocupan posiciones diferentes. Sin embargo, esa distinción tampoco vuelve irrelevante la presencia de la copla en la obra. El poema construye una voz cuya denuncia de la opresión convive con una agresión racista. Ese conflicto pertenece a su potencia de lectura: el personaje no ofrece una conciencia libre de las desigualdades que atraviesan el mundo que critica.

Tan sólo hallé la tapera advierte que la vida anterior a la consolidación capitalista no fue una edad de oro. Existían jerarquías, autoridad patriarcal y violencias. El

canto VII permite sostener esa precaución dentro del relato literario. Reconocer la destrucción de márgenes de autonomía no obliga a idealizar todas las relaciones que podían existir en ellos. La historia de un despojo también debe dejar espacio para quienes sufrieron otras formas de subordinación. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Del lenguaje al arma

El moreno acumula rabia ante la provocación. Fierro se acerca y añade una burla que juega con la palabra «porrudo». El otro le responde «gaucho rotoso». La agresión verbal vuelve a señalar diferencias de posición y de apariencia, pero la secuencia tiene un origen que el narrador ya declaró: él decidió buscar pelea y comenzó por insultar a la mujer.

Cuando el moreno se aproxima, Fierro le da un golpe con el porrón de ginebra. Después aparece el cuchillo de su adversario. Ese orden importa porque evita presentar la escena como un ataque sin antecedentes contra un protagonista inocente. La lectura conoce sólo la versión de Fierro; aun dentro de ella, puede reconstruir que la violencia física no comienza con el arma del otro.

El duelo modifica la atención del relato. Fierro observa movimientos, responde a las acometidas, describe el facón y registra una herida en su cara. La embriaguez deja de ocupar el centro de la explicación. El peligro le devuelve, según sus palabras, claridad. El hombre que antes atribuyó su impulso a la bebida afirma ahora una capacidad para evaluar al adversario y actuar con precisión. El episodio no permite reducir la muerte a un accidente sin voluntad.

La frase «pa dejar un diablo menos» reanuda la clasificación de la copla. La identificación del otro con el diablo acompaña el ataque mortal. El desprecio no permanece atrás como una simple broma de la fiesta; continúa dentro de la pelea y contribuye al modo en que Fierro cuenta el propósito de sus golpes.

*Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra el cerco lo largué.*

*Tiró unas cuantas patadas
y ya cantó pa el carnero.
Nunca me puedo olvidar
de la agonía de aquel negro.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1231–1238.

La comparación con un saco de huesos y la expresión final sobre la muerte prolongan el trato deshumanizador. Los dos últimos versos introducen, sin embargo, una memoria que no termina con la eficacia del golpe. La agonía permanece. El narrador puede describir su destreza y, al mismo tiempo, reconocer una imagen que no logra abandonar. La tensión exige una lectura abierta: ese recuerdo puede indicar una perturbación, pero por sí solo no demuestra arrepentimiento ni una reparación efectiva.

La memoria de la agonía no absuelve

Esa revisión responde al mismo criterio que organiza el libro: distinguir lo que el poema dice de lo que la interpretación propone. Fierro afirma que no puede olvidar. La lectura puede preguntar si el recuerdo altera su manera de comprender el episodio. No puede atribuirle una confesión que no pronuncia. Tampoco corresponde convertir el sufrimiento anterior en una prueba automática de bondad.

La fuerza del personaje reside en que obliga a sostener una cercanía crítica. Hemos escuchado su trabajo, su castigo, su pérdida y su pena. Ahora escuchamos su violencia contra otro hombre. La nueva escena no vuelve ficticia su denuncia de la autoridad; esa denuncia no vuelve justa la nueva escena. El conocimiento de las condiciones sociales amplía la comprensión de sus actos, pero no suprime a la persona que murió ni a la mujer que quedó ante el cuerpo.

El dolor de la mujer y el límite de la contención

La mujer vuelve a ocupar el relato cuando su compañero ya está muerto. Fierro la describe con comparaciones animales y registra el volumen de su dolor. Después admite que quiso golpearla para que callara. La amenaza extiende la violencia más allá del duelo: el agresor pretende controlar también la expresión de quien padece la pérdida.

*Yo quise darle una soba
a ver si la hacía callar;
mas pude reflesionar
que era malo en aquel punto,*

*y por respeto al dijunto
no la quise castigar.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1243–1248.

Fierro se contiene. Ese límite merece reconocimiento como parte del episodio, pero debe leerse en sus términos precisos. La razón que declara es el respeto al difunto. No formula un reconocimiento expreso del derecho de la mujer a llorar ni condena toda posibilidad de golpearla. «En aquel punto» sitúa la valoración en una circunstancia. El texto no autoriza a transformar esa contención en un cambio completo de perspectiva.

La mujer aparece dos veces con especial fuerza: responde al insulto y llora una muerte. Ambas acciones impiden reducirla a un objeto inmóvil de la narración. Sin embargo, sólo conocemos esas intervenciones a través de Fierro. Su duelo no recibe una historia propia ni un desenlace. La ausencia deja una pregunta para los lectores y las lectoras: qué vida continúa después de que el protagonista abandona la escena.

Una muerte fuera de los ritos

Fierro limpia el facón, monta y se aleja. El paso tranquilo del caballo produce un efecto particular después de la violencia. El poema no narra una detención inmediata ni una conversación con quienes presenciaron la pelea. La salida restituye el movimiento al protagonista, mientras el muerto queda en el lugar donde otros deben decidir qué hacer con su cuerpo.

*Después supe que al finao
ni siquiera lo velaron
y retobao en un cuero
sin resarle lo enterraron.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1253–1256.

La información llega después. «Supe» distingue ese relato de lo que Fierro presencié. No sabemos quién le comunicó la noticia ni quiénes se encargaron del entierro. La omisión del velorio y de la oración muestra una muerte privada de los ritos que el narrador presenta como esperables. El cuero y la falta de ceremonia prolongan la precariedad del trato al cuerpo.

El canto no explica por qué ocurrió ese entierro. La lectura puede relacionar su indignidad con el desprecio que atravesó la escena, pero no afirmar una causa documental que no posee. Menos aún puede convertir el episodio en una descripción de todos los funerales de la campaña o de una práctica comprobada en Benito Juárez. El alcance de la evidencia literaria exige conservar esa diferencia.

La aparición posterior de una luz mala pertenece al rumor: «Y dicen». Fierro distingue, aunque no lo haga como un investigador, la experiencia directa, la noticia

y la creencia que circula. El alma en pena vuelve sobre la muerte y le otorga una presencia que el entierro no pudo cerrar. El canto termina con el deseo de trasladar los huesos al camposanto.

*Yo tengo intención a veces,
para que no pene tanto,
de sacar de allí los güesos
y echarlos al camposanto.*

El gaucho Martín Fierro, canto VII, versos 1261–1264.

La intención no equivale a una acción cumplida. «A veces» hace visible, además, su carácter intermitente. El cierre concede al muerto una persistencia en la conciencia del narrador, pero no ofrece una reparación comprobada. El poema deja un resto que acompaña la lectura: la persona a la que Fierro llamó diablo reaparece como un alma cuyo padecimiento quisiera disminuir.

Cuatro versos y dos momentos de la voz

El ritmo no elimina los momentos de reflexión. La narración pasa de la búsqueda al baile, del insulto al duelo y del duelo a la memoria. Las unidades breves permiten que esa sucesión avance, mientras determinadas frases la interrumpen: la imposibilidad de olvidar, la contención ante la mujer y la intención de sepultar los restos en otro lugar. La velocidad de la acción convive con una duración distinta, la del recuerdo.

La copla agrega una segunda relación temporal. Fierro canta para la audiencia que escucha su historia y reproduce el canto con que provocó en la fiesta. El poema hace que una misma voz vuelva sobre sus propias palabras. Ese recurso amplía el problema de la responsabilidad: la narración no sólo recuerda una muerte, también conserva el lenguaje que preparó la agresión.

La vida que la denuncia no alcanza a reconocer

El canto VII amplía de manera incómoda la pregunta por las transformaciones de las condiciones de vida. Fierro ha perdido hogar, recursos y una posición reconocida. La persecución reduce sus posibilidades de recomponerlos. Pero el poema también muestra que una persona despojada puede negar el reconocimiento a otras y ejercer sobre ellas una violencia propia.

La historia local permite comprender la producción de dependencia y sospecha que acompañó la formación del orden rural. San Antonio y Sol Argentino ofrecen trayectorias concretas para examinar esa transformación. El episodio del baile añade una exigencia a ese análisis: reconstruir las relaciones sociales sin borrar

las decisiones de los personajes ni las vidas que sus actos dañan.

Canto VIII

La protección del poderoso y la querencia del perseguido

ORIENTACIÓN

¿Qué cambia cuando un hombre tiene protección y otro debe huir, y cómo explica Fierro su responsabilidad dentro de ese mundo desigual?

Otra muerte y una denuncia más amplia

El canto VII había dejado una agonía en la memoria de Fierro. La provocación racista, la muerte del moreno y el dolor de su compañera exigían una lectura que no confundiera el sufrimiento del protagonista con una absolución de sus actos. El canto VIII introduce otra pelea y otra muerte después de la fuga del cantón. Esta vez, según el relato de Fierro, la provocación procede del adversario, un hombre que cuenta con la protección del comandante. El episodio modifica la distribución de las responsabilidades en el comienzo del conflicto, pero no elimina la pregunta por la violencia con que el protagonista responde.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera aporta una perspectiva sobre la formación del orden rural en Benito Juárez. San Antonio y Sol Argentino permiten estudiar la concentración de recursos, la autoridad y la reorganización del trabajo. El Porvenir, como asiento de la autoridad local que ejerció Mariano Roldán, añade una dimensión institucional a ese proceso. El problema del canto no consiste en identificar a los personajes del boliche con vecinos concretos de estas estancias. La relación entre ambas obras permite preguntar qué posibilidades ofrecía el mundo rural a quienes tenían protección y qué obstáculos enfrentaban quienes quedaban fuera de ella. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La pregunta central del proyecto adquiere una dificultad nueva. El poema comunica una experiencia de exclusión, pero la voz que la comunica también procura explicar actos propios. La denuncia de una desigualdad puede ser verdadera en su alcance social y, a la vez, insuficiente como explicación de una responsabilidad individual. El canto VIII exige atender a ambas dimensiones, porque el paso de la pelea a la generalización modifica el lugar desde el cual Fierro invita a juzgar su historia.

El boliche como lugar de encuentro y de jerarquías

La escena comienza con una pausa. Fierro pasa la tarde en un boliche y permanece junto al mostrador. El lugar reúne posibilidades que la intemperie del matrero no ofrece de manera estable: bebida, conversación, descanso y contacto con otras personas. La campaña no es una extensión sin vínculos. Los establecimientos, los caminos y las reuniones componen una red de sociabilidad que el poema presenta a través de episodios diferentes.

El recién llegado introduce su caballo hasta la ramada. El gesto forma parte de una entrada ostentosa y precede a cualquier intercambio con Fierro. El narrador subraya su propia quietud: no dice nada y permanece en el mostrador. La descripción prepara un contraste entre la actitud del visitante y la suya. Después del canto VII, ese recurso merece atención. Fierro construye esta vez una escena en la que no aparece como iniciador de la provocación.

La lectura necesita reconocer esa diferencia sin olvidar que sólo dispone de su versión. El poema no ofrece una declaración del pulpero ni un testimonio independiente de las personas presentes. Tampoco hace falta descartar todo lo que Fierro cuenta por esa razón. El análisis puede reconstruir la secuencia que su relato propone y examinar cómo selecciona los antecedentes del enfrentamiento.

El boliche permite observar, además, que las jerarquías rurales no se limitaban al interior de una estancia. Podían acompañar a las personas en espacios de reunión. La autoridad se ejercía mediante cargos, órdenes y recursos, pero sus efectos también podían manifestarse en el trato cotidiano: quién se sentía autorizado a atropellar a otro y quién esperaba que una queja tuviera algún resultado. El poema concentra ese problema en la presentación del hombre recién llegado.

Interior de una pulpería: sociabilidad, encierro y violencia



Jean Léon Pallière, Interior de una pulpería, 1858. Acuarela. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

La acuarela encierra la mirada en un recinto bajo y cargado de objetos. Una pared oscura ocupa casi todo el fondo. Dos estantes largos la atraviesan de lado a lado y sostienen botellas, frascos, recipientes y utensilios; de sus bordes cuelgan prendas, correas y otros bienes difíciles de identificar con precisión. El mostrador de madera establece una división horizontal entre quienes atienden y quienes llegan. A la derecha, barriles y cajones prolongan el comercio hasta el primer plano. La pulpería no aparece como un salón vacío que las personas ocupan de manera ocasional: mercaderías, envases, mobiliario y cuerpos forman una misma trama material.

Detrás del mostrador, una mujer con la cabeza cubierta inclina el cuerpo hacia un hombre que apoya el brazo sobre la madera. La posición de ambos concentra una operación de intercambio, aunque la imagen no permite precisar qué objeto pasa de una mano a otra. La figura femenina hace visible un trabajo que la memoria de la pulpería suele relegar cuando presenta estos ámbitos como espacios exclusivamente masculinos. El mostrador separa, pero también comunica: ordena el acceso a las bebidas y a los bienes, regula la proximidad y convierte la atención en una parte central de la sociabilidad.

El centro de la composición no pertenece al mostrador, sino a un guitarrero sentado. El instrumento cruza su torso y enlaza visualmente a los grupos de ambos lados. Delante de él, dos figuras se acomodan casi a ras del suelo; una vuelve la es-

palda y la otra inclina la cabeza sobre sus manos. Vasos, botellas, un pequeño banco y recipientes bajos ocupan el espacio entre los cuerpos. Pallière distribuye la reunión en alturas diferentes: unas personas permanecen de pie, otras se apoyan, varias se sientan sobre bancos, barriles o cajones. Esa variedad de posiciones comunica permanencia, confianza y uso habitual del lugar.

Los ponchos organizan el color dentro de una gama dominada por ocre y sombras. El rojo y blanco de la figura situada a la izquierda, el azul verdoso y el rojo de quien permanece de pie a la derecha, y las franjas de la ropa del primer plano destacan sobre la madera y el muro. Sombreros de copa baja, botas, pañuelos y mantas distinguen a cada persona sin romper el equilibrio del conjunto. Un paño oscuro que desciende desde lo alto divide el sector derecho y refuerza la escasa profundidad. La luz no entra como un haz nítido: se reparte de manera tenue sobre rostros, tejidos y objetos, y produce una atmósfera de interior cerrado.

Esta es la cuarta obra de Pallière incorporada al recorrido. *Idilio criollo* acercó la mirada al rancho, a la pareja y a una forma idealizada de arraigo. La pulpería (Campaña de Buenos Aires), vinculada con el canto III, mostró el comercio, la conversación y la concentración de personas que hacía posible la arriada ordenada por el juez de paz. Bailando el gato presentó en el canto VII una comunidad momentánea organizada por la música y la danza, antes de que la provocación de Fierro quebrara ese orden. Interior de una pulpería reúne elementos de las tres: un recinto habitado, una red de intercambios y una música capaz de coordinar la atención, pero también un espacio donde la cercanía vuelve inmediata cualquier disputa.

Las dos pulperías de Pallière no repiten una misma escena. La litografía del canto III concentra la actividad alrededor del pulpero y permite leer con claridad el repertorio de bienes dispuesto tras el mostrador. Esta acuarela desplaza el centro hacia la guitarra y multiplica los pequeños núcleos de atención. Una figura compra o conversa; otra escucha; algunas beben; otras parecen replegadas en su propio gesto. La primera imagen ayudó a pensar cómo la autoridad podía aprovechar una reunión y «arriar en montón» a quienes estaban allí. La segunda permite observar el espesor cotidiano del mismo universo: no sólo un punto de captura, sino una arquitectura de comercio, ocio, música, bebida y reconocimiento entre pares.

La continuidad entre los cantos VII y VIII pasa por esos espacios de sociabilidad y por dos muertes que no deben confundirse. En el baile, Fierro inicia la provocación con un insulto dirigido a una mujer y una copla racista contra el moreno; la violencia destruye desde adentro una reunión que podía admitir música, danza y miradas compartidas. En el boliche del canto VIII, según su propio relato, el terne protegido por el comandante entra con ostentación, empuja a un vasco y abre el

desafío verbal. Cambia el inicio del conflicto y cambia la distribución de las responsabilidades, aunque el desenlace vuelve a depender de la respuesta mortal de Fierro.

La acuarela no ilustra esa pelea ni identifica al guitarrero, a la mujer o a los parroquianos con los personajes del poema. Su valor reside en hacer visible el mundo material que la narración apenas nombra con «boliche», «mostrador» y «medio frasco». También obliga a considerar a quienes rodean una disputa: la persona que atiende, quienes escuchan, quienes beben y quienes quedan expuestos a una violencia que altera un espacio común. En el poema, el grito del pulpero marca el pasaje del encuentro a la fuga. En la imagen, en cambio, el interior conserva un equilibrio anterior al daño. Esa distancia permite interrogar las condiciones frágiles que sostienen la convivencia.

Como las otras escenas costumbristas de Pallière, la composición vuelve legibles las diferencias mediante una distribución armónica de gestos, vestimentas y colores. No constituye una fotografía del boliche de Fierro ni una prueba de que todas las pulperías funcionaran de ese modo. La mirada crítica puede servirse de sus detalles sin aceptar la armonía como descripción completa del orden rural. El comercio y la música producen vínculos; el mostrador distribuye posiciones; el alcohol favorece la conversación y también acompaña desafíos; la protección política entra en el recinto con quienes la poseen. La pulpería condensa así una sociabilidad necesaria y, al mismo tiempo, vulnerable a las jerarquías y a la violencia.

Un hombre protegido por el comandante

*Era un terne de aquel pago
que naides lo reprendía,
que sus enriedos tenía
con el señor comendante.*

*Y como era protegido,
andaba muy entonao y
a cualquiera desgraciao
lo llevaba por delante.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1273–1280.

La estrofa establece una relación entre protección y conducta. El hombre no sólo tiene un temperamento agresivo; se siente respaldado. «Naides lo reprendía» expresa una falta de límites que el narrador vincula con sus «enriedos» con el comandante. Esa palabra no permite precisar qué acuerdos, favores o negocios los

unían. El poema sí declara el efecto que atribuye a la relación: la protección favorece su arrogancia y su capacidad de atropellar a quienes están en peor situación.

El mando militar aparece así fuera del cantón. En los cantos anteriores, la autoridad organizaba el servicio, el castigo, la distribución de recursos y los negocios de los jefes. Aquí su presencia procede de una relación personal que concede amparo a un hombre del pago. La protección pública se convierte, en la voz de Fierro, en una ventaja privada. El lector o la lectora no necesita conocer el nombre del comandante para reconocer el problema que el episodio plantea.

Tan sólo hallé la tapera estudia la articulación de autoridad, propiedad y redes políticas en la formación de Benito Juárez. La trayectoria de Mariano Roldán como juez de paz desde El Porvenir muestra que el Estado local no actuó separado del mundo de los propietarios. La autoridad podía concentrar funciones administrativas, policiales, judiciales y militares, mientras el funcionario mantenía intereses en el territorio que administraba. Esa perspectiva permite comprender por qué una relación con el poder podía tener consecuencias sobre la vida cotidiana. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La comparación tiene un alcance preciso. Roldán no es el comandante del poema; el hombre del boliche no representa un caso documentado de su administración. El libro de historia local aporta una interpretación de relaciones efectivas entre propiedad y Estado. El canto construye una experiencia literaria de protección desigual. El diálogo entre ambas escalas vuelve visible una pregunta compartida: qué ocurre con la posibilidad de defenderse o reclamar cuando los recursos de la autoridad no están igualmente disponibles para todas las personas.

Un empujón y la disputa por la palabra

La entrada del hombre incluye un empujón a un vasco. Esa persona apenas aparece en el relato y no recibe después un desarrollo propio. Su presencia permite reconocer que el visitante ejerce la prepotencia antes del enfrentamiento principal. Fierro no es el único destinatario posible de su conducta, aunque el canto concen- tre en él la respuesta que llevará a la muerte.

El medio frasco que el hombre le ofrece parece introducir una invitación. El trato «cuñao» modifica, sin embargo, el sentido de ese gesto. Fierro devuelve la palabra con una respuesta que desplaza hacia la hermana del otro el parentesco sugerido. La bebida y la familiaridad se convierten en una disputa por la posición de cada hombre.

*Se tiró al suelo; al dentrar
le dio un empeyón a un vasco*

*y me alargó un medio frasco
diciendo «Beba, cuñado».*

*«Por su hermana», contesté,
«que por la mía no hay cuidao».*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1289–1294.

El intercambio concentra una forma de desafío masculino en la que las mujeres de las familias aparecen como referencia para medir el honor de los hombres. El poema no presenta a ninguna de esas hermanas ni informa si existen. Lo que permite analizar es el uso de un parentesco femenino dentro de la provocación. La palabra no es un acompañamiento inocuo de una pelea ya decidida: organiza el modo en que los participantes se sitúan uno frente al otro.

El adversario responde con una amenaza y se compara con un toro que no admite la voz de un ternero. La imagen atribuye fuerza al hablante y coloca al otro en una posición menor. También pregunta de qué pago procede Fierro. El origen territorial funciona dentro del desafío como una manera de poner a prueba su lugar y su reconocimiento. El recién llegado actúa como quien se considera dueño de una reputación local que el forastero debe aceptar.

Fierro responde desde una experiencia distinta. La pérdida del hogar y el desplazamiento no le han quitado su dominio de la palabra ni su capacidad de pelear. El episodio muestra que la exclusión de una posición legítima puede coexistir con saberes que conservan eficacia. La dificultad reside en el uso que esos saberes adquieren cuando la confrontación parece convertirse en el único camino para resistir una humillación.

La pelea que ocupa seis versos

El duelo del canto VII había recibido una narración extensa: provocaciones, golpe con el porrón, movimientos, heridas y ataque final. En el VIII, la pelea ocupa una sextilla. El poema comprime el enfrentamiento y comunica con rapidez la superioridad que Fierro se atribuye. El lector o la lectora no dispone de una secuencia detallada de cada ataque.

*Y ya salimos trensaos,
porque el hombre no era lerdo;
mas como el tino no pierdo
y soy medio ligerón,*

*lo dejé mostrando el sebo
de un revés con el facón.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1301–1306.

El adversario no es lento ni incapaz. Fierro le reconoce destreza, pero la coloca por debajo de la suya. El «tino» y la rapidez del protagonista explican el desenlace dentro de su versión. El facón aparece como instrumento de una capacidad adquirida, no como un objeto ajeno a su vida. La herida se presenta mediante una expresión corporal que comunica el daño sin demorarse en la agonía como lo había hecho el canto anterior.

La brevedad modifica el efecto de lectura. La muerte llega pronto y deja lugar a la fuga y a la reflexión. Puede parecer que la narración resuelve sumariamente un conflicto y continúa con lo que de verdad le importa contar. Esa selección es parte del problema: el personaje recuerda su desamparo con amplitud, mientras concede poco espacio a la vida del hombre que acaba de matar.

El hecho de que el adversario provoque no autoriza a reconstruir una defensa jurídicamente comprobada. No conocemos las circunstancias suficientes para un juicio legal, ni corresponde imponer al episodio un expediente que el poema no ofrece. Podemos afirmar que, en el relato de Fierro, el otro inicia el desafío y ambos pelean. También podemos observar que el protagonista vuelve a resolver una disputa mediante una violencia mortal y que enseguida toma decisiones para evitar a la justicia.

La salida hacia otro pago

El grito del pulpero acompaña el final de la pelea. Fierro reconoce que ya tenía problemas con la justicia en ese lugar y sale hacia el palenque. La fuga no depende sólo de una reflexión posterior: forma parte de su respuesta inmediata. El personaje advierte la situación y procura disminuir su visibilidad, «como haciéndomé el chiquito», según la expresión del poema.

Después monta y se encomienda a Dios. La referencia religiosa introduce una búsqueda de amparo en el momento en que abandona el pago. El hombre que ha empleado su destreza para matar necesita ahora protección para continuar. El desplazamiento evita una detención inmediata dentro del episodio, pero no reconstruye un hogar ni elimina las consecuencias de las muertes.

*Monté y me encomendé a Dios,
rumbiando para otro pago;
que el gaucho que llaman vago
no puede tener querencia,*

*y así de estrago en estrago
vive yorando la ausencia.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1313–1318.

La «querencia» reúne un lugar y una relación afectiva con él. No equivale únicamente a una propiedad inscripta ni a un punto del mapa. Incluye aquello que permite reconocer un sitio como propio: vínculos, hábitos, memoria y posibilidades de permanencia. El verso comunica que el desplazamiento del perseguido no es la misma movilidad que podía acompañar al trabajo o al conocimiento de la campaña. Quien debe huir puede conocer muchos caminos y, aun así, carecer de un lugar en el que detenerse sin temor.

Tan sólo hallé la tapera ofrece una perspectiva para comprender esa diferencia. La mensura, la concentración de la tierra y el control de las circulaciones reorganizaron un territorio ya habitado. San Antonio muestra una formación temprana que articuló ocupación, ganado y frontera; Sol Argentino permite estudiar una organización más minuciosa de espacios y funciones. La autonomía no se pierde sólo cuando un hombre abandona un rancho. También disminuye cuando su presencia requiere una autorización o una relación de dependencia que antes no organizaba del mismo modo todas sus posibilidades. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La estrofa recupera, por eso, una observación central de la lectura colectiva: cada nuevo estrago devuelve a Fierro al recuerdo de la ausencia. Sin embargo, la relación no tiene una sola dirección. La pérdida contribuye a explicar su errancia; las peleas y las muertes añaden motivos para que esa errancia continúe. El canto permite reconocer un proceso en el que la violencia sufrida y la violencia ejercida se enlazan sin volverse equivalentes.

La suerte como explicación del desenlace

Antes de contar el intercambio verbal, Fierro ya había anunciado la muerte del adversario. El relato sitúa una reflexión sobre la incertidumbre de la vida entre su presentación como protegido y el comienzo de la provocación. La audiencia sabe, por esa anticipación, que la confianza del hombre no lo salvará.

*¡Ah, pobre, si él mismo creiba
que la vida le sobraba!
Ninguno diría que andaba
aguaitándolo la muerte.*

*Pero así pasa en el mundo,
es así la triste vida:
pa todos está escondida
la güena o la mala suerte.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1281–1288.

Ese desplazamiento puede funcionar como un gesto de autoindulgencia. Fierro es quien produce la herida mortal, pero presenta al adversario como alguien a quien la muerte acechaba. La interpretación no necesita afirmar que todo en su relato sea un cálculo deliberado para reconocer el efecto de esas palabras. El lenguaje de la suerte permite contar el desenlace con una distancia que atenúa la presencia del agente.

La expresión «¡Ah, pobre!» introduce una compasión que tampoco debe desecharse. La protección del comandante no vuelve invulnerable al protegido. El hombre tenía ventajas para atropellar a otros, pero no un dominio absoluto sobre su vida. El canto muestra los límites de una confianza sostenida en el poder. Esa observación no convierte la muerte en una justicia cumplida ni hace del facón de Fierro un instrumento legítimo de reparación social.

El libro no puede extender este fatalismo a una cosmovisión única de todos los paisanos y las paisanas. Para una afirmación histórica de ese alcance harían falta otras evidencias. Aquí analizamos una voz literaria que emplea la suerte para comprender y presentar su trayectoria. La diferencia mantiene abierta la pregunta por la responsabilidad, que una explicación demasiado general podría clausurar.

Del caso propio a la condición del gaucho

Tras la salida del boliche, Fierro cambia el modo de hablar. El «yo» del episodio cede lugar a un «él» que reúne los padecimientos atribuidos al gaucho. La historia individual se convierte en una denuncia sobre una condición social. La generalización amplía la voz del personaje y le permite reclamar una solidaridad que ya no depende de cada detalle de la pelea.

*Él anda siempre juyendo,
siempre pobre y perseguido;*

*no tiene cueva ni nido,
como si fuera maldito;*

*porque el ser gaucho... ibarajo!
el ser gaucho es un delito.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1319–1324.

«El ser gaucho es un delito» expresa una experiencia de criminalización; no describe por sí sola un artículo de una ley. La frase condensa la sensación de que la condición social basta para convertir a un hombre en sospechoso. Tan sólo hallé la tapera permite relacionar esa experiencia con las clasificaciones y los mecanismos que reducían la autonomía de los trabajadores rurales sin tierra o sin una subordinación acreditada. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El momento de la afirmación, sin embargo, exige una lectura crítica. Fierro había sufrido persecución antes de estas muertes, pero ahora también huye después de matar. La denuncia de una condición social no agota las causas de su situación presente. El poema vuelve audible una injusticia colectiva desde una voz que no distingue siempre esa injusticia de las consecuencias de sus propios actos. Esa tensión amplía su interés para la divulgación: nos permite escuchar el reclamo y examinar su alcance.

La comparación con el caballo de posta presenta a un hombre que pasa de unas manos a otras. No decide plenamente quién lo toma ni qué uso hace de él. La imagen del arbolito desamparado añade la falta de protección desde la infancia. El gaucho aparece disponible para necesidades ajenas y, a la vez, abandonado cuando necesita sostén. La denuncia no se limita a la pobreza de recursos; cuestiona una relación en la que la utilidad de la persona no se traduce en reconocimiento de su vida.

Una infancia sin amparo

El canto vuelve sobre la infancia. El bautismo introduce un reconocimiento religioso que no asegura cuidado material. Después el niño cruza el mundo con una carga. La secuencia sitúa el abandono muy temprano y lo relaciona con el servicio del padre al gobierno. La separación familiar no comienza sólo cuando Fierro encuentra la tapera: el poema la presenta como una experiencia capaz de repetirse entre generaciones.

*Y se cría viviendo al viento
como oveja sin trasquila,
mientras su padre en las filas
anda sirviendo al gobierno;*

*aunque tirite en invierno,
naides lo ampara ni asila.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1337–1342.

El padre sirve; el hijo queda a la intemperie. La relación concentra un problema de reproducción de la vida. El servicio público exige tiempo y disponibilidad, pero la familia no recibe en el relato una protección equivalente. El cuerpo infantil padece el frío mientras la institución aprovecha el cuerpo adulto. La estrofa permite comprender que la leva y las obligaciones militares afectaban más que al hombre reclutado.

La lectura no debe convertir este pasaje en una estadística de la infancia bonaerense. Su alcance es poético y argumentativo: Fierro presenta una figura del niño desamparado para denunciar una continuidad social. La historia local abre preguntas sobre hogares, trabajo, reclutamiento y acceso a recursos; no aporta, por este solo vínculo, una biografía documental para ese niño.

San Antonio y Sol Argentino permiten examinar cómo la organización territorial concentró condiciones de trabajo y subsistencia. La pregunta por la infancia incorpora a ese análisis una dimensión que una historia limitada a fundaciones, propietarios y edificios podría omitir. Una economía rural necesita la continuidad de quienes trabajan. El poema obliga a preguntar por el costo que esa continuidad impone a las familias cuando el orden reclama servicios y no asegura amparo.

Un lenguaje que siempre encuentra una falta

La denuncia continúa con las denominaciones que recaen sobre el gaucho. Si se divierte, es borracho o mal entretenido; si se defiende, también puede quedar bajo sospecha. El personaje presenta un sistema de juicios en el que ninguna conducta parece permitir una salida legítima. El lenguaje no sólo describe a quien observa: contribuye a fijar el lugar que le concede.

El canto VII había mostrado una diversión que Fierro transformó en agresión. Ese antecedente impide aceptar sin examen que toda censura de una fiesta responda a un prejuicio. A la vez, la existencia de aquella pelea no anula la denuncia sobre el uso de etiquetas que criminalizan formas de sociabilidad. La lectura necesita con-

servar la diferencia entre una clasificación injusta y la evaluación de un acto concreto.

La misma dificultad aparece en el hambre. Si el gaucho toma un animal para comer, lo llaman ladrón. El poema no discute un régimen de propiedad en términos abstractos; presenta el conflicto desde un cuerpo que necesita subsistir. Tan sólo hallé la tapera permite relacionar esa necesidad con la transformación de recursos antes accesibles en condiciones de uso exclusivo. El problema histórico consiste en examinar quién concentra la capacidad de decidir y quién pierde una posibilidad de sostener su vida. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La figura del buey que debe arar concentra esa exigencia de utilidad. El hombre tiene señores, pero carece de protectores. Su aceptación parece depender del servicio que pueda ofrecer. La lectura local de la estancia como institución productiva y de mando permite comprender esa relación sin reducir a toda persona empleada a un mismo destino ni suponer que todas las situaciones de trabajo fueron idénticas.

Una palabra sin fuerza ante la autoridad

El tramo final reúne calabozos, prisiones, castigos y una voz que no obtiene reconocimiento. La desigualdad aparece en la capacidad de convertir una razón en un reclamo eficaz. No basta con tener motivos: hace falta que una institución acepte escuchar a quien los presenta.

*Para él son los calabozos,
para él las duras prisiones;
en su boca no hay razones
aunque la razón le sobre;*

*que son campanas de palo
las razones de los pobres.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1373–1378.

La campana de palo da forma a una palabra que no consigue producir el efecto esperado. La metáfora no atribuye a los pobres una incapacidad para pensar ni expresarse. Presenta una relación en la que sus razones carecen de fuerza ante quienes pueden decidir. La voz de Fierro denuncia, precisamente, que el juicio sobre la persona precede al examen de lo que dice.

Tan sólo hallé la tapera estudia el papel de la escritura, las certificaciones, los títulos y la autoridad en la producción del territorio. El Porvenir permite observar la concentración local de esas funciones; San Antonio y Sol Argentino, las relaciones de propiedad y trabajo a las que esa institucionalización se vincula. El canto pregunta por la posición de quien no dispone de esos medios para hacer valer su palabra. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La afirmación de que el gaucho sirve para votar prolonga el problema. Fierro contrapone una utilidad política con la falta de reconocimiento en otras circunstancias. El poema no ofrece aquí un padrón ni una reconstrucción electoral de Benito Juárez. Comunica la experiencia de una participación requerida desde arriba que no garantiza igualdad para reclamar. El vínculo con la historia local procede del estudio de las redes de autoridad, no de una identificación inventada de la elección o del pago al que se refiere el personaje.

El cuchillo al final de la denuncia

El canto concluye con una apelación a la suerte y una decisión propia. Después de presentar las alternativas como una condición maldita, Fierro afirma que abrirá con su cuchillo el camino para continuar. El cierre reúne el fatalismo y la voluntad en una misma estrofa.

*Vamos, suerte, vamos juntos
dende que juntos nacimos;
y ya que juntos vivimos
sin podernos dividir,*

*yo abriré con mi cuchillo
el camino pa seguir.*

El gaucho Martín Fierro, canto VIII, versos 1385–1390.

La suerte no actúa sola. El «yo abriré» restituye una decisión después de la larga descripción del desamparo. El personaje considera que el cuchillo ofrece una salida allí donde los vínculos, la autoridad y la palabra no garantizan un lugar. Esa respuesta permite comprender la estrechez de sus posibilidades tal como él las presenta, pero también anuncia el riesgo que su modo de continuar impone a otras vidas.

Canto IX

Los saberes del matrero y el reconocimiento de Cruz

ORIENTACIÓN

¿Qué permite a Fierro sobrevivir en un territorio que conoce y qué cambia cuando otro hombre decide ponerse de su lado?

La noche de un hombre sin casa

El canto VIII había terminado con una decisión: Fierro abriría con su cuchillo el camino para seguir. Su denuncia reunió la infancia sin amparo, el servicio impuesto, el trabajo subordinado y las razones que los pobres no podían hacer valer. El canto IX muestra el costo cotidiano de esa respuesta. El hombre continúa en movimiento, pero su desplazamiento ya no organiza una vida propia entre tareas y vínculos. Debe vigilar, elegir refugios y evitar que una casa se convierta en el lugar de su captura. La persecución transforma su relación con el territorio y con el descanso.

Tan sólo hallé la tapera aporta una perspectiva para comprender qué vuelve habitable un territorio. La tierra, el cielo, los animales, las cosas y las personas forman relaciones que no pueden reducirse a una extensión de propiedad. La historia de Benito Juárez, con especial atención a San Antonio y Sol Argentino, permite estudiar cómo el orden rural concentró recursos y reorganizó esas relaciones. El canto IX añade la experiencia literaria de un hombre que conserva saberes para atravesar la pampa, pero perdió las condiciones para permanecer en ella con seguridad. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El enfrentamiento con la partida no admite una lectura sencilla. La policía llega por las dos muertes que Fierro narró en los cantos VII y VIII. El protagonista reconoce que sus perseguidores pueden cumplir deberes, aunque no acepta entregarse. Su destreza y la ayuda de Cruz le permiten sobrevivir; la pelea deja otros muertos. El reconocimiento de una vida amenazada no elimina las responsabilidades que el relato ha puesto en escena. El capítulo pregunta cómo nace un vínculo dentro de esa tensión y qué permite comprender sobre las posibilidades de amparo.

La vigilancia ocupa el lugar del descanso

El comienzo presenta la vida del matrero como una práctica repetida. Fierro evita las casas y sólo se aproxima con precaución. La comparación con el carancho sitúa su mirada por encima del rancho, atenta a la policía. No describe una libertad recuperada después de la fuga. La movilidad persiste, pero el miedo organiza sus condiciones.

*Matreriando lo pasaba
y a las casas no venía;
solía arrimarme de día,
mas, lo mesmo que el carancho,*

*siempre estaba sobre el rancho
espindo a la polecía.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1391–1396.

El pago contiene casas, animales y actividades, pero Fierro no puede incorporarse a ese mundo de manera estable. El atardecer acentúa la diferencia. Los animales llaman a sus crías y permanecen cerca de ellas; el gaucho carece de alguien ante quien expresar su queja. La escena vuelve sensible la pérdida familiar que la denuncia del canto anterior había generalizado. No es la llanura por sí sola la que produce soledad. El aislamiento procede de una relación quebrada con otras personas.

La noche no asegura reposo. La tapera y la vizcachera ofrecen lugares posibles para pasarla, pero no restituyen un hogar. En el canto VI, la tapera había sido el resto doloroso de la casa propia; aquí puede convertirse en refugio ocasional. El mismo tipo de lugar cambia de función dentro de la trayectoria del personaje. Lo que antes comunicaba la pérdida de una vida ahora permite sostener apenas una noche.

La pregunta central del proyecto exige atender a esa reducción. Las condiciones de vida se transforman cuando una persona debe emplear sus conocimientos para evitar la captura en lugar de utilizarlos para trabajar, visitar o cuidar. El saber permanece; su finalidad cambia. La posibilidad de atravesar el territorio no equivale a la posibilidad de habitarlo.

Las casas y las mujeres en el criterio de Fierro

Fierro explica por qué prefiere esperar a la partida fuera de las viviendas. Reconoce que quienes lo buscan pueden actuar por sus deberes, pero declara otro criterio: un gaucho altivo no debe pelear entre las mujeres. La afirmación presenta un límite que él procura dar a su conducta en esta situación.

*Pues aun cuando vengan ellos
cumpliendo con sus deberes,
yo tengo otros pareceres,
y en esa conducta vivo:*

*que no debe un gaucho altivo
pelear entre las mujeres.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1421–1426.

La estrofa resulta significativa después del canto VII. Allí Fierro había insultado a una mujer y había pensado en golpearla para que callara ante la muerte de su compañero. Aquí afirma una norma que protege el espacio doméstico de la pelea. Ambas escenas pertenecen al mismo personaje. La lectura necesita reconocer esa diferencia sin suponer que una declaración posterior borra el acto anterior.

El criterio también conserva una perspectiva masculina. Fierro habla de lo que debe hacer un gaucho altivo y sitúa a las mujeres como presencias ante las cuales corresponde limitar el enfrentamiento. No conocemos la opinión de quienes habitan las casas. El poema permite examinar la norma que el protagonista enuncia; no autoriza a atribuirle una concepción completa sobre la autonomía o los derechos de las mujeres.

Tan sólo hallé la tapera presenta el rancho como un centro de cuidados, tareas y objetos. Allí se cocina, se repara, se guarda y se sostiene la vida de niños, niñas y personas adultas. Esa perspectiva amplía el sentido de la decisión de Fierro. La pelea no afectaría únicamente a dos grupos de hombres: podría convertir un lugar de reproducción cotidiana en un espacio de violencia. El reconocimiento de ese riesgo procede aquí de su voz y tiene el alcance concreto que la estrofa le concede. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Un territorio conocido que dejó de ofrecer amparo

El caballo, el facón y la precaución componen las condiciones inmediatas de supervivencia. Fierro no dispone de una institución que le garantice descanso. Tampoco cuenta todavía con un compañero estable. La confianza se concentra en recursos que debe mantener a mano y en una vigilancia que no puede delegar.

*Su esperanza es el coraje,
su guardia es la precaución,
su pingó es la salvación,
y pasa uno en su desvelo*

*sin más amparo que el cielo
ni otro amigo que el facón.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1439–1444.

La palabra «desvelo» comunica el precio de esa organización. La capacidad de advertir un peligro exige permanecer atento cuando otros descansan. El coraje no sustituye el sueño, la vivienda ni la compañía. El narrador presenta sus recursos con orgullo, pero la estrofa conserva la precariedad que los vuelve indispensables.

La historia local aporta otra escala para leer esa relación. San Antonio, establecida hacia mediados de la década de 1830, articuló concentración territorial, ganado y frontera. Sol Argentino permite estudiar una organización posterior de edificios, tareas y jerarquías. Tan sólo hallé la tapera destaca que esas experiencias aprovecharon los conocimientos rurales y los inscribieron en relaciones de subordinación. La estancia necesitaba destrezas que el nuevo orden no reconocía siempre como fundamento de una autonomía legítima. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

El vínculo con Fierro no consiste en convertirlo en un vecino documentado de esos establecimientos. Su relato permite comprender desde una voz literaria el valor de saberes cuya eficacia no desaparece con el despojo. La investigación local estudia cómo la tierra, el trabajo y la autoridad reorganizaron las posibilidades de utilizarlos. Entre ambas obras aparece un problema común: conservar capacidades no asegura conservar el control sobre las condiciones en que pueden ejercerse.

El cielo como consuelo y como orientación

La contemplación de las estrellas interrumpe el estado de alarma. Fierro encuentra belleza en ellas y les atribuye una función de consuelo. El cielo ofrece una relación que no depende de la posesión de un campo ni de la autorización de un patrón. En la soledad, esa presencia adquiere un valor afectivo y religioso.

El poema no mantiene el cielo en una dimensión exclusivamente contemplativa. Las estrellas también orientan. Las Tres Marías forman parte de un conocimiento práctico que permite decidir un rumbo después de la lluvia. El territorio incluye lo que puede verse por encima del suelo y la relación entre señales, tiempo y desplazamiento.

*Les tiene el hombre cariño
y siempre con alegría
ve salir las Tres Marías,
que si llueve, cuanto escampa*

*las estrellas son la guía
que el gaucho tiene en la pampa.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1451–1456.

Tan sólo hallé la tapera permite comprender esa unidad entre vida y conocimiento. Habitar exige reconocer aguadas, caminos, distancias, animales y cambios del tiempo. Un plano puede representar extensiones, pero no contiene por sí solo la experiencia necesaria para atravesarlas. El libro cuestiona la idea de que la mensura haya llegado a una geografía sin saberes. El canto presenta, en otra forma, un hombre que conoce su relación con el cielo y puede servirse de ella. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La escena tampoco describe una vida reconciliada con la naturaleza. Las estrellas orientan, pero no devuelven la familia. La belleza acompaña una noche cuya tristeza persiste. El poema permite reconocer una dimensión del paisaje que la historia de la propiedad puede omitir sin convertir esa dimensión en una solución para el desamparo.

La experiencia como conocimiento

Fierro formula de manera explícita una defensa de su saber. Los «dotores» no dominan necesariamente las condiciones de la noche en la campaña. La experiencia posee una llave que no está disponible por el solo hecho de contar con autoridad o instrucción.

*Aquí no valen dotores,
sólo vale la experiencia;
aquí verían su inocencia
esos que todo lo saben;*

*porque esto tiene otra llave
y el gaucho tiene su cencia.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1457–1462.

El «aquí» limita y precisa la afirmación. Fierro habla de un ámbito en el que sus conocimientos tienen eficacia. No demuestra que toda formación escrita sea inútil ni que la experiencia dispense de cualquier comprobación. Declara que quienes presumen de saberlo todo pueden ignorar lo necesario para actuar en ese territorio. La estrofa cuestiona una jerarquía que confunde la posición de quien habla con el alcance real de lo que conoce.

La «cencia» del gaucho se reconoce después en acciones. Escucha, interpreta señales y dispone objetos en función de un riesgo. No consiste en una intuición sin práctica ni en una capacidad mágica. La narración vincula esa eficacia con un conocimiento incorporado al cuerpo y adquirido en la vida rural.

San Antonio y Sol Argentino no podrían funcionar sin personas capaces de montar, arrear, enlazar y reconocer el terreno. Según la perspectiva de Tan sólo hallé la tapera, la reorganización capitalista no elimina esos saberes: los aprovecha bajo otras condiciones de mando y trabajo. El canto IX permite interrogar la paradoja de un orden que necesita una capacidad y puede despreciar al sujeto que la posee cuando la ejerce fuera de una dependencia reconocida. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El libro de divulgación encuentra aquí un problema que también interesa a la enseñanza de las ciencias sociales. La diferencia entre saber práctico y documento no debe convertirse en una oposición entre ignorancia y conocimiento. Cada fuente permite conocer aspectos distintos y requiere preguntas específicas. El poema comunica una valoración de la experiencia; la investigación histórica examina relaciones, indicios y documentos para reconstruir sus condiciones sociales.

Escuchar lo que todavía no puede verse

El grito del chajá interrumpe las quejas. Fierro no ve aún a los hombres, pero reconoce un cambio en el entorno. La señal del ave provoca una acción: se pega al suelo para escuchar. La llegada de la partida se vuelve legible antes de adquirir una forma visible.

*Me encontraba, como digo,
en aquella soledá,
entre tanta escuridá,
echando al viento mis quejas,*

*cuando el grito del chajá
me hizo parar las orejas.
Como lumbriz me pegué
al suelo para escuchar;*

*pronto sentí retumbar
las pisadas de los fletes,
y que eran muchos jinetes
conocí sin vasilar.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1469–1480.

La secuencia contiene una relación entre indicio e interpretación. El ruido no le entrega una descripción completa de quienes se acercan. Fierro distingue pisadas, reconoce varios caballos y concentra la atención. Después escucha un sonido de metal. La oscuridad reduce una forma de percepción, pero el personaje utiliza otras para evaluar el peligro.

Cuando supone que pudieron observarlo y venir a buscarlo, introduce una conjetura. La expresión «tal vez» merece conservarse: no conoce todos los pasos previos de sus perseguidores. El relato diferencia lo que oye de lo que imagina acerca de la vigilancia. Esa distinción permite analizar su capacidad sin convertir cada pensamiento en un hecho probado.

El cuerpo y los objetos antes de la pelea

Fierro decide no escapar. Su razón combina orgullo y una clasificación del coraje: huir sería, en sus palabras, una conducta de «gaucho morao». La decisión no procede únicamente de una imposibilidad material de fuga. El personaje presenta un criterio sobre el hombre que desea ser y lo utiliza para elegir el enfrentamiento.

La preparación organiza una escena de gran intensidad. Se santigua, bebe, se quita las espuelas, acomoda la ropa y prueba el cuchillo. La religión, el alcohol y la destreza no aparecen como recursos separados en compartimentos: forman parte de una respuesta concreta ante el peligro. El cuerpo debe disponer de movimiento y el arma debe estar lista.

*Me refalé las espuelas,
para no peliar con grillos;
me arremangué el calzoncillo
y me ajusté bien la faja*

*y en una mata de paja
probé el filo del cuchillo.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1499–1504.

Fierro ata el caballo, acomoda la cincha y lo utiliza como respaldo. El animal conserva la posibilidad de salida y contribuye a organizar su posición ante la llegada. Tan sólo hallé la tapera había destacado que el caballo era una condición de trabajo, movilidad y supervivencia. Aquí esa relación se vuelve parte de la escena de combate. La pertenencia importa por lo que permite hacer, no por su valor de exhibición. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Las dos muertes vuelven en la voz de la partida

Fierro habla antes de recibir una orden de prisión. Declara que quiso hacer saber que allí había un varón y que conocía la intención de quienes llegaban. La afirmación conserva el lenguaje del desafío masculino. Su voz procura tomar la iniciativa y definir la escena como un enfrentamiento que no aceptará resolver mediante la entrega.

La respuesta de uno de los hombres recupera los episodios anteriores. El moreno y el hombre de la pulpería vuelven como motivos concretos de la intervención policial. La partida no llega, en este tramo del relato, por una sospecha de vagancia sin antecedentes.

*«—Vos sos un gaucho matrero»,
dijo uno, haciéndose el güeno.*

*«Vos matastes un moreno
y otro en una pulpería,*

*y aquí está la polecía
que viene a justar tus cuentas;
te va a alzar por las cuarenta
si te resistís hoy día».*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1523–1530.

Fierro rechaza la «relación de dijunto» como otro asunto y desafía a sus perseguidores a llevarlo. Esa separación procede de su voz. Los muertos quedan apartados del problema que él desea poner en primer plano: la capacidad de resistir. La lectura puede reconocer el orgullo y la amenaza que siente sin adoptar ese apartamiento como criterio propio.

Tan sólo hallé la tapera estudia la articulación de autoridad, propiedad y reclutamiento en Benito Juárez. El Porvenir permite observar el ejercicio local de funciones estatales desde una estancia. Ese marco explica relaciones históricas de poder; no prueba un abuso particular de la partida ficticia ni convierte la resistencia del protagonista en una defensa jurídicamente establecida. El diálogo exige conservar la diferencia entre contexto y juicio sobre cada acto. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La destreza no elimina el peligro

La pelea despliega recursos de la partida y respuestas de Fierro. Aparecen una carabina, una bola, sables y un arma improvisada con una tijera sujeta a una tacuara. La diversidad vuelve visible que la amenaza no depende de un solo instrumento. El narrador registra movimientos y procura mostrar cómo evita golpes o desordena a quienes lo rodean.

El número de hombres no se traduce de inmediato en una ventaja eficaz. Según Fierro, se estorban entre ellos. Su propia movilidad y su atención le permiten aprovechar ese desorden. El poncho interviene como un recurso activo: lo coloca delante y tira de él cuando un adversario lo pisa. La prenda deja de cumplir sólo la función de abrigo y participa en una maniobra que modifica el equilibrio del otro.

El alba introduce una mejora de la visibilidad, pero también un pedido religioso. Fierro promete ser más bueno que una malva si la Virgen lo salva. La promesa ex-

presa el apuro del momento; el canto no permite afirmar que después haya cumplido una transformación completa de su conducta. Su fuerza narrativa reside en mostrar que el hombre que exhibe coraje también necesita pedir auxilio.

La herida recibida de un sable quiebra cualquier impresión de invulnerabilidad. Fierro siente el frío de la sangre y reconoce que pierde el dominio que había procurado conservar. El episodio obliga a revisar la imagen de un héroe dueño absoluto del campo. Conoce el terreno, se prepara y pelea con eficacia; aun así, otro hombre consigue alcanzarlo.

La experiencia tiene un límite corporal. La noche del matrero no se sostiene sólo en una demostración de habilidad para los lectores y las lectoras. Expone un cuerpo que puede morir. El poema prepara de ese modo la importancia de la decisión que otro tomará: la supervivencia no dependerá únicamente de la capacidad que Fierro atribuye a sí mismo.

El grito que modifica el enfrentamiento

Cruz interviene cuando Fierro todavía pelea. El narrador introduce su decisión mediante una conjetura religiosa: tal vez un santo le tocó el corazón. La fórmula reconoce que no posee un acceso directo a todos los motivos del otro. Lo que sí puede contar es el grito y la acción que lo sigue.

*Tal vez en el corazón
lo tocó un santo bendito
a un gaucho, que pegó el grito
y dijo: «¡Cruz no consiente*

*que se cometa el delito
de matar así un valiente!».*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1621–1626.

La palabra «delito» cambia de lugar. La partida había invocado las muertes cometidas por Fierro para detenerlo. Cruz llama delito a matar de ese modo a un valiente. Su declaración no procede de una sentencia ni de una nueva orden institucional. Expresa un juicio que lo lleva a apartarse de la acción de sus compañeros.

El personaje no se limita a dejar de atacar. Se pone junto a Fierro y combate contra la partida. El reconocimiento produce una acción que modifica su relación con los demás. El hombre que integraba el grupo encargado de detener al matrero pasa a enfrentar a ese grupo. Esa decisión muestra que una función no absorbe

necesariamente toda la identidad ni determina cada acto de quien la ejerce.

El poema permite examinar una tensión entre obediencia y juicio propio sin ofrecer una regla universal que resuelva todas las situaciones. Cruz ve una forma de matar que no consiente. Su solidaridad se organiza alrededor del valor masculino que admira; no declara en el grito una defensa de toda persona amenazada ni una evaluación de las dos muertes anteriores. La precisión evita transformar el episodio en una doctrina que el texto no enuncia.

Dos hombres juntos y otros muertos

La incorporación de Cruz cambia el equilibrio. Fierro afirma que entre dos «era robo», expresión con la que presenta la nueva ventaja. El compañero pelea con eficacia y la partida termina por retirarse. La victoria no devuelve la casa, pero quiebra la soledad que había organizado el comienzo del canto.

La relación nace dentro de una violencia que deja cuerpos en el campo. La narración no permite contarlos con seguridad ni reconstruir la vida de cada hombre. Algunas frases celebran o degradan la caída de los adversarios; después aparece un acto que reconoce el peso de las muertes. Fierro reúne los restos, reza y pide perdón.

*Yo junté las osamentas,
me hiqué y les recé un bendito;
hice una cruz de un palito
y pedí a mi Dios clemente*

*me perdonara el delito
de haber muerto tanta gente.*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1645–1650.

El uso de «delito» adquiere otra función. Cruz lo había aplicado a la muerte que quería impedir; Fierro lo emplea ahora para reconocer las que produjo. El pedido de perdón no equivale a una entrega ante la justicia ni a una reparación material. Sí presenta una formulación más explícita de responsabilidad que la explicación del canto VIII mediante la suerte.

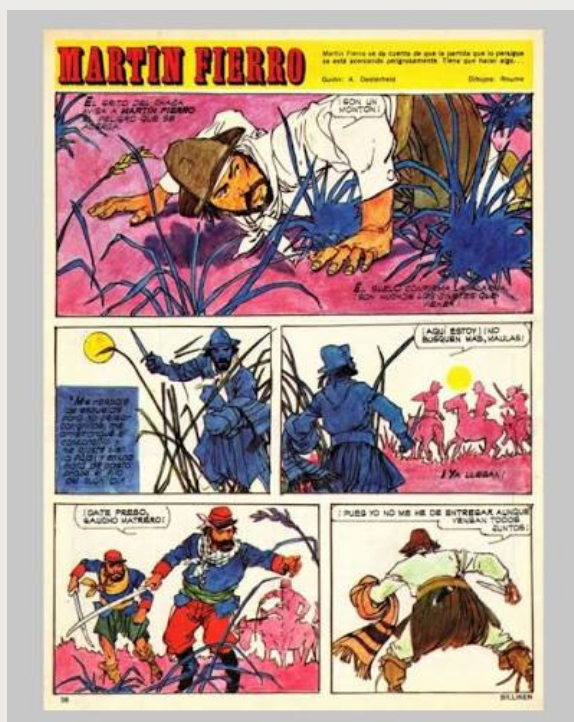
La oración ofrece un rito que el moreno del canto VII no había recibido, según la noticia que Fierro contó. Esa diferencia permite atender al modo en que el relato trata a los muertos, sin suponer una coherencia perfecta entre todos los actos del protagonista. Reza por estos hombres y enseguida los deja amontonados. No sabe

si alguien los recogió ni si los caranchos los comieron. El reconocimiento permanece ligado a una salida que deja una precariedad sin resolver.

El triunfo de los dos no vuelve irrelevantes a los otros. La historia de quienes cumplían la función policial apenas aparece, salvo por sus armas, sus movimientos y sus muertes. La lectura que este libro propone puede ampliar la atención hacia ese margen sin inventar una biografía. La formación de un vínculo merece análisis; también lo merece el costo humano del enfrentamiento que lo hizo posible.

Martín Fierro en Billiken y el pasaje del poema a la historieta

En 1972, cuando se cumplían cien años de la publicación de *El gaucha Martín Fierro*, la revista *Billiken* presentó una adaptación seriada con guion de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Carlos Roume. La publicación comenzó el 20 de marzo y avanzó mediante entregas de dos páginas. El formato semanal transformó el poema en una narración por episodios: cada número debía recuperar la acción anterior, producir un momento de intensidad y dejar abierta la continuidad. Las tres páginas reproducidas aquí corresponden al tramo del canto IX que va desde la llegada de la partida hasta la intervención de Cruz y la salida de los dos gauchos.



Martín Fierro, adaptación publicada en *Billiken*, 1972. Guion de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Carlos Roume. La página representa la detección de la partida y la preparación de Fierro.

La primera página condensa el pasaje de la escucha a la decisión de pelear. Roume coloca el cuerpo de Fierro casi pegado al suelo, rodeado por pastos que ocupan el primer plano. La partida aparece primero como una hilera distante y después como un grupo armado que avanza. Los cambios de escala convierten en imágenes la secuencia de indicios que el poema desarrolla por medio del chajá, las pisadas y el ruido del metal. El fondo rosado y las siluetas azules mantienen la condición nocturna sin oscurecer la lectura. En las viñetas inferiores, Fierro ya no observa: su cuerpo se incorpora, ajusta las prendas y prepara el facón. La adaptación selecciona los gestos que pueden reconocerse de inmediato como acciones.



Martín Fierro, Billiken, 24 de abril de 1972. Guion de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Carlos Roume. La página concentra la pelea entre Fierro y la partida.

La segunda página organiza el combate mediante diagonales. Lanzas, sables, boleadoras, brazos y cuerpos de caballos atraviesan los cuadros y apenas dejan zonas de reposo. Fierro cambia de orientación en cada viñeta: recibe un golpe, esquiva, hace caer a un adversario y vuelve a quedar rodeado. El color separa a los contendientes y guía la mirada dentro de una escena saturada. Roume no presenta una posición estable desde la cual pueda comprenderse toda la pelea; obliga al lector o a la lectora a recomponerla a partir de choques parciales. Esa fragmentación visual conserva el peligro que el canto atribuye a la superioridad numérica de la partida y evita convertir la destreza de Fierro en invulnerabilidad.



Martín Fierro, adaptación publicada en Billiken, 1972. Guion de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Carlos Roume. La secuencia incluye el auxilio de Cruz y el pasaje hacia la compañía de los dos gauchos.

La tercera página completa el cambio decisivo del canto. La pelea todavía ocupa las viñetas superiores: las armas cortan el espacio y las figuras se superponen. Después, la intervención de Cruz altera la distribución de los cuerpos. Fierro deja de aparecer como un hombre aislado frente al cerco y la composición introduce una acción compartida. Las últimas viñetas reducen el movimiento, amplían el paisaje y muestran a los dos hombres que se alejan. La historieta traduce así la estructura del canto en una modificación visual: de la soledad vigilante al combate colectivo, y del combate a una compañía todavía precaria.

Oesterheld no se limita a trasladar cada verso a un globo. El guion conserva fragmentos de Hernández, incorpora enlaces narrativos y distribuye la información entre cartuchos, diálogos e imágenes. El procedimiento recorta y acelera. La reflexión sobre la experiencia, las estrellas y la soledad ocupa menos espacio que la preparación y el enfrentamiento, porque la historieta necesita producir continuidad mediante acciones visibles. Esa elección no vuelve secundaria la palabra: los versos reconocibles sostienen la relación con el poema mientras el montaje modifica su ritmo.

Héctor Germán Oesterheld fue uno de los principales guionistas de la historieta argentina y el creador de El Eternauta junto con el dibujante Francisco Solano Ló-

pez. Antes de esta adaptación ya había trabajado con Roume en relatos de asunto histórico y gauchesco para las publicaciones de Editorial Frontera. Su trayectoria permite comprender que el trabajo para Billiken no fue una reducción ocasional de un clásico, sino otra forma de una escritura acostumbrada a organizar personajes, conflictos y decisiones dentro de secuencias gráficas. Oesterheld fue secuestrado y permanece desaparecido desde 1977, víctima del terrorismo de Estado.

Carlos Roume fue ilustrador, dibujante de historietas y escultor. Su obra dedicó una atención persistente a los caballos, las prendas, las armas y los movimientos de la vida rural. En estas páginas, el conocimiento visual del caballo resulta decisivo: cada animal gira, cae o avanza con una posición distinta, y la pelea adquiere fuerza por la relación entre jinetes y monturas. Roume no agrega un fondo costumbrista a una acción ya resuelta. La anatomía, el color y la dirección de los cuerpos producen el sentido mismo de la escena.

La presencia de Martín Fierro en Billiken muestra una nueva etapa de su circulación popular. El poema había pasado por la voz, el folleto, el libro, la ilustración y la escuela. La revista infantil y escolar lo volvió una entrega periódica, a color, disponible entre otros materiales de lectura y de apoyo escolar. Ese pasaje no debe pensarse como una simple difusión desde una obra culta hacia un público pasivo. La adaptación seleccionó episodios, acentuó la aventura y propuso modos específicos de ver al gaucho, a la partida y a Cruz. Los niños y las niñas encontraron una versión que podía leerse mediante versos, globos, onomatopeyas, colores y movimientos.

El año del centenario reforzaba, además, la relación entre cultura escolar, mercado editorial y memoria nacional. Billiken había construido durante décadas un vínculo estrecho con el calendario y con las figuras del pasado argentino. La historieta incorporó a Fierro a ese repertorio, pero lo hizo mediante un lenguaje asociado al entretenimiento popular. El personaje perseguido y conflictivo ingresó en una revista escolar sin perder por completo la violencia del episodio. La operación volvió accesible la acción y, al mismo tiempo, orientó su lectura hacia el coraje, la destreza y la solidaridad de Cruz.

Un compañero antes de una nueva voz

Después de la pelea, Fierro y Cruz llegan a un rancho y comparten el porrón. La casa vuelve a ofrecer una posibilidad de reunión que el protagonista había evitado bajo persecución. El descanso no constituye todavía un arraigo recuperado, pero sucede ahora junto a otra persona. La bebida acompaña una relación distinta de las escenas de provocación de los cantos anteriores.

Fierro anuncia que partirá adonde lo lleve la suerte y declara que sabe manejarse. La afirmación de autonomía procede de un hombre que acaba de recibir una ayuda decisiva. El canto permite escuchar el orgullo sin olvidar esa dependencia concreta. Sobrevivió por su destreza y por la decisión de otro; su conocimiento del mundo no le permite prescindir de toda relación.

La última evocación vuelve a la familia y a la hacienda que tenía antes del servicio. Fierro interpreta todavía el presente desde la pérdida que produjo la frontera. No sabe en qué terminará la contienda. El futuro permanece abierto incluso después de una escena que podría parecer una victoria completa.

La historia local permite situar esa pregunta dentro de un territorio cuya organización redujo autonomías y concentró autoridad. San Antonio y Sol Argentino ofrecen trayectorias para estudiar esa transformación; el poema presenta sujetos que actúan dentro de un mundo desigual sin quedar reducidos a una función. El vínculo entre Fierro y Cruz no repara el orden rural ni devuelve a los muertos su vida. Abre, en medio de la persecución, una posibilidad de compañía que la denuncia y la destreza individual no habían podido producir por sí solas.

Canto X

La voz de Cruz y la pérdida del hogar

ORIENTACIÓN

¿Cómo se convierte la autoridad sobre el trabajo y los desplazamientos en poder sobre la vida doméstica, y qué permite comprender el relato de Cruz sobre esa experiencia?

Otro hombre cuenta su historia

Al final del canto IX, Fierro había anunciado que seguiría su camino. El encuentro con Cruz lo había salvado de la partida, pero todavía no había adquirido la forma de una historia compartida. La respuesta de su nuevo compañero modifica esa situación. Cruz no se limita a aceptar una despedida ni a celebrar la pelea. Habla de sí mismo. Antes de que ambos puedan imaginar un destino común, el poema abre un espacio para conocer qué pérdidas y decisiones lo condujeron hasta allí.

Hasta este momento, otras personas habían hablado dentro de la narración de Fierro. Sus palabras aparecían bajo el dominio de su voz: una orden, una provoca-

ción, una amenaza, una respuesta breve. Cruz recibe otro lugar. El nombre que encabeza el canto identifica al hablante, y su intervención continúa en los cantos siguientes. El hombre que había interrumpido la violencia de la partida puede presentar ahora una experiencia que no cabe en aquel gesto. El poema comienza a mostrar cuánto se parece su desgracia a la de Fierro y en qué aspectos conserva una forma propia.

La pregunta central de este libro encuentra aquí una dimensión doméstica. Las condiciones de vida no se transforman sólo cuando alguien pierde ganado, tierra o herramientas. También cambian cuando deja de disponer de su tiempo, cuando otra persona decide sus recorridos y cuando las relaciones de autoridad alcanzan el lugar donde esperaba hallar descanso. Tan sólo hallé la tapera permite situar esa pregunta en la historia del territorio que hoy integra Benito Juárez. San Antonio y Sol Argentino ofrecen trayectorias para examinar la concentración de recursos y la reorganización de las formas de habitar. El relato de Cruz permite explorar, desde la literatura, una experiencia de subordinación que penetra en la casa. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La fortaleza como respuesta al sufrimiento

Cruz inicia su intervención con una palabra de cercanía: «Amigazo». No habla ante una autoridad ni ante un público desconocido. Se dirige a alguien que acaba de padecer una persecución y con quien compartió un combate. Esa proximidad explica el tono de su primera respuesta. Busca sostener a Fierro, aunque lo hace con una idea de la masculinidad que vincula la condición de varón con la obligación de soportar el dolor.

*Amigazo, pa sufrir
han nacido los varones;
éestas son las ocasiones
de mostrarse un hombre juerte,*

*hasta que venga la muerte
y lo agarre a coscorrones.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1687–1692.

La sextilla expresa una regla de conducta. Frente a la desgracia, el hombre debe demostrar fortaleza. Cruz no promete que el sufrimiento terminará ni que una institución reparará sus daños. Su consuelo consiste en reconocer que el dolor forma parte de la experiencia y que todavía queda una capacidad para resistirlo. La muerte pone un límite a esa capacidad, con una imagen corporal que conserva el

humor incluso ante lo inevitable.

Esta manera de hablar tiene una doble consecuencia. Permite ofrecer compañía sin exigir que Fierro explique de nuevo su pena. Al mismo tiempo, puede convertir la resistencia en una obligación que dificulta expresar fragilidad o pedir ayuda. El canto muestra esa tensión dentro de la voz del personaje. Cruz aconseja endurecerse, pero empieza a narrar una herida que todavía organiza su relación con otras personas. La fortaleza que proclama no equivale a la ausencia de dolor.

Los versos tampoco autorizan a considerar que sólo los varones sufren. Presentan una expectativa acerca de cómo deben comportarse, formulada por un personaje en una situación particular. Su relato pondrá en escena a una mujer cuyo trabajo de cuidado reconoce y cuya perspectiva, sin embargo, no podremos escuchar. La lectura necesita atender tanto a lo que la voz de Cruz hace visible como a aquello que deja fuera de su explicación.

La apariencia no decide el valor de una persona

Después de su consejo, Cruz presenta el contraste entre una apariencia pobre y una disposición moral que considera valiosa. Su ropa deteriorada no le quita mérito. La comparación del pastel con relleno y la torta frita convierte una imagen cotidiana en argumento: el exterior no muestra todo lo que una persona contiene. El hombre que parece carecer de recursos afirma que puede reconocer el padecimiento ajeno.

*El andar tan despilchao
ningún mérito me quita.
Sin ser una alma bendita
me duelo del mal ajeno:*

*soy un pastel con relleno
que parece torta frita.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1693–1698.

La declaración ayuda a comprender su intervención en el canto anterior, pero conserva un matiz que conviene respetar. Cruz no se presenta como una persona sin faltas. La expresión «Sin ser una alma bendita» separa la compasión de una supuesta pureza. Alguien puede haber participado en la violencia y, aun así, rechazar una acción que considera intolerable. El personaje reclama que su conducta no quede reducida a la ropa, al cargo que ocupaba ni a una única escena.

El reconocimiento entre Fierro y Cruz nace dentro de un mundo que clasifica a los pobres desde afuera. En el canto VIII, Fierro había mostrado cuánto costaba hacer valer una razón sin recursos ni autoridad. Cruz añade otro problema: la apariencia puede facilitar una descalificación antes de que la persona tenga oportunidad de hablar. Su voz insiste en que la precariedad visible no agota una vida.

La historia local permite ampliar esa cuestión sin convertir el poema en una descripción directa de Benito Juárez. Tan sólo hallé la tapera examina cómo el orden de la gran propiedad produjo diferencias de posición, de reconocimiento y de capacidad para mandar. Los propietarios podían sostener su autoridad con documentos, relaciones políticas y espacios de representación. Los trabajadores y las trabajadoras aparecían, con frecuencia, dentro de funciones subordinadas. La afirmación de Cruz introduce una demanda literaria frente a esa reducción: bajo una presencia deteriorada existe una experiencia que merece atención. (Darri-grand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Los ardides de una vida sin garantías

Cruz reconoce que también tiene desdichas, pero declara que sabe modificar su conducta según las circunstancias. La imagen del «chango rengo» designa una apariencia que puede adoptar cuando le conviene. Más adelante, afirma que a veces simula una enfermedad de la piel. Estas comparaciones muestran un saber distinto de la destreza abierta que Fierro había exhibido contra la partida. La supervivencia también puede exigir disimulo.

*Tampoco me faltan males
y desgracias, le prevengo;
también mis desdichas tengo,
aunque esto poco me aflige:*

*yo sé hacerme el chango rengo
cuando la cosa lo exige.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1699–1704.

El personaje no explica aquí cada ocasión en que empleó esos recursos. El alcance de la afirmación es más general: Cruz no supone que todas las situaciones puedan resolverse de frente. Su experiencia le enseñó a elegir cuándo mostrar una capacidad y cuándo ocultarla. El cuerpo puede convertirse en una señal deliberada que altera lo que los demás esperan de él.

Ese aprendizaje pertenece a una vida con escasas garantías. Quien dispone de un derecho reconocido puede reclamar su cumplimiento; quien carece de amparo puede depender de una maniobra para evitar una imposición. El ardid no elimina la desigualdad. Le permite atravesarla en una ocasión concreta. La diferencia importa porque el canto podría parecer una celebración de la astucia individual, aunque sus versos muestran la persistencia de los males que vuelven necesaria esa astucia.

La advertencia sobre el zorro que cae en una trampa introduce un límite. Hasta el más matrero puede perder el cuero cuando busca un cordero. Ningún saber asegura una salida en todas las circunstancias. El canto IX había mostrado que la destreza de Fierro necesitó la intervención de Cruz; ahora Cruz admite, mediante una comparación, que la habilidad también encuentra obstáculos. La supervivencia exige recursos, pero depende de relaciones y contingencias que nadie controla por completo.

El pasado que vuelve después del consejo

Cruz aconseja a su compañero que no se entregue a la muerte. Afirma que arrastra su suerte como puede y que el fuerte logra escapar donde el débil queda detenido. Su voz organiza la experiencia con una confianza que contrasta con la tristeza de Fierro. El contraste no debe borrar lo que ambos comparten: los dos necesitan continuar después de una pérdida que no pudieron evitar.

*Y ricuerde cada cual
lo que cada cual sufrió,
que lo que es, amigo, yo,
hago así la cuenta mía:*

*ya lo pasado pasó,
mañana será otro día.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1735–1740.

La frase final parece cerrar el pasado. Sin embargo, inmediatamente después, Cruz cuenta la relación amorosa que perdió. El orden del canto vuelve insuficiente una lectura literal de su consejo. Puede decir que lo anterior terminó, pero todavía necesita reconstruirlo ante otro hombre. La memoria no queda anulada por la voluntad de seguir.

Esta sucesión permite comprender el relato como parte del vínculo recién establecido. Fierro había presentado su historia y había recordado, una vez más, la fami-

lia y la hacienda que tenía antes del servicio. Cruz responde con una experiencia propia. La conversación concede a cada uno un lugar para explicar sus daños. La compañía comienza a adquirir espesor porque el encuentro incluye la palabra y no sólo la fuerza compartida en una pelea.

El poema modifica también nuestra posición como lectores y lectoras. Hasta aquí conocíamos a Cruz por un gesto decisivo y unas pocas palabras. Ahora debemos escuchar una voz que puede despertar simpatía, formular juicios injustos y narrar una violencia mortal. El personaje deja de ser solamente quien salvó al protagonista. Su historia exige una evaluación más amplia, con las tensiones que su propio relato contiene.

El hogar como relación de afecto y cuidado

Cruz recuerda que tuvo una compañera que le llenó el corazón. Las imágenes de la ropa y los botones expresan la intensidad del apego con un lenguaje familiar. Luego presenta a la mujer como una presencia capaz de aliviar el padecimiento. El canto detiene la narración de las desgracias para mostrar por qué aquella relación tenía tanto valor para él.

*Si es güena, no lo abandona
cuando lo ve desgraciao,
lo asiste con su cuidao
y con afán cariñoso,*

*y usté tal vez ni un rebozo
ni una pollera le ha dao.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1759–1764.

Estos versos permiten reconocer un trabajo de cuidado que suele quedar oculto cuando la historia sólo enumera propietarios, soldados y autoridades. La compañera asiste, acompaña y sostiene a un hombre en la desgracia. Cruz reconoce, además, que ese esfuerzo puede carecer de una respuesta material equivalente. La referencia al rebozo y a la pollera hace visible una desigualdad dentro de la relación que el propio personaje aprecia.

El reconocimiento conserva una condición: «Si es güena». La voz masculina define qué conducta vuelve valiosa a una mujer y sitúa su mérito en la atención que ofrece al varón. Podemos comprender el afecto que expresa Cruz y, a la vez, advertir el marco desigual de esa valoración. La compañera aparece como alguien que cuida; el canto no desarrolla sus necesidades, sus expectativas ni las condiciones

en que realiza ese cuidado.

Tan sólo hallé la tapera propone entender el habitar como un conjunto de relaciones que incluye el trabajo, el reparo y la vida familiar. Esa perspectiva permite leer el rancho de Cruz más allá de su precariedad material. Una vivienda puede contener recursos escasos y, sin embargo, sostener una experiencia de pertenencia. El hogar no se reduce a las paredes. Depende de prácticas que hacen posible descansar, alimentarse, recibir cuidado y reconocer una continuidad en la propia vida. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

El recuerdo amoroso importa porque permite medir la pérdida. Cruz no abandona una construcción indiferente. Deja el lugar donde había encontrado alegría y una relación que esperaba conservar. El tono de la evocación vuelve sensible lo que después convertirá en acusación.

*Grandemente lo pasaba
con aquella prenda mía
viviendo con alegría
como la mosca en la miel.*

*¡Amigo, qué tiempo aquel!
¡La pucha que la quería!*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1765–1770.

La autoridad que atraviesa la puerta del rancho

La aparición del comandante interrumpe la evocación. Su posición no es equivalente a la de otro pretendiente. Cruz subraya que se trata del jefe y que esa jerarquía le impide competir en condiciones iguales. El problema amoroso ingresa en una relación de mando previa, capaz de alterar la presencia del hombre en su propia casa.

*Él me daba voz de amigo,
pero no le tenía fe.
Era el jefe y, ya se ve,
no podía competir yo;*

*en mi rancho se pegó
lo mesmo que sagaipé.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1783–1788.

La voz de amistad encubre, según Cruz, una intención que no merece confianza. La comparación con un parásito expresa una presencia persistente y dañina. El comandante puede aproximarse al hogar con la apariencia de cercanía y utilizar, al mismo tiempo, la autoridad que organiza el servicio. El acceso a la vida doméstica queda favorecido por una desigualdad que excede el conflicto entre personas.

Aquí aparece una diferencia importante respecto de Fierro. En su historia, el servicio de frontera había separado al protagonista de su familia durante un período prolongado; al volver, encontró la casa deshecha. Cruz narra desplazamientos reiterados que permiten al jefe ocupar el tiempo de su ausencia. En ambos casos, el mando interviene sobre las condiciones de una vida propia. La forma concreta de esa intervención cambia.

No necesitamos suponer que Cruz posee toda la información sobre lo que ocurrió entre el comandante y su compañera. El relato sí presenta un mecanismo de subordinación de manera explícita: el jefe decide los mandados y las distancias. Por eso, la desigualdad no constituye sólo una explicación posterior del personaje. Forma parte de las acciones que cuenta y de su imposibilidad de disponer libremente de su presencia en el rancho.

El chasque y el tiempo del subordinado

Cruz identifica el servicio que lo mantiene en movimiento: el comandante lo envía como chasque. El término designa al mensajero que recorre distancias para transmitir noticias o cumplir encargos. Su conocimiento del caballo, de los caminos y del territorio resulta necesario para esa tarea. La misma capacidad que podría sostener una autonomía relativa queda bajo una orden ajena.

*A cada rato, de chasque
me hacía dir a gran distancia;
ya me mandaba a una estancia,
ya al pueblo, ya a la frontera;*

*pero él en la comandancia
no ponía los pies siquiera.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1795–1800.

La enumeración de destinos permite observar una trama territorial. La estancia, el pueblo y la frontera no constituyen mundos aislados. El servicio de Cruz los co-

necta mediante recorridos que una autoridad dispone. El movimiento no expresa aquí el derecho a elegir adónde ir. Es una movilidad subordinada, con consecuencias sobre el tiempo doméstico.

San Antonio permite situar históricamente la relación entre gran propiedad y frontera en el territorio juarense. Tan sólo hallé la tapera presenta su formación, a mediados de la década de 1830, como parte de una concentración temprana de recursos y de un control territorial que no puede separarse del conflicto con las poblaciones indígenas. La estancia no aparece después de una frontera vacía: integra una región habitada y disputada. Esa perspectiva ayuda a comprender por qué el poema reúne, en los destinos del chasque, establecimientos rurales y espacios militares. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Sol Argentino muestra una organización posterior y más minuciosa del trabajo y del espacio. Su formación hacia 1870, según la obra local, permite examinar cómo el mando distribuye funciones, fija posiciones y regula presencias. El vínculo con el canto no consiste en atribuir al establecimiento los hechos que Cruz narra. Consiste en estudiar un problema común: algunas personas disponen de los movimientos de otras, y esa capacidad afecta sus posibilidades de habitar.

La distinción entre épocas resulta necesaria. San Antonio se inscribe en una trayectoria anterior; Sol Argentino permite observar otra fase del orden rural. Las fotografías y los objetos conservados pueden corresponder, además, a momentos posteriores a la publicación de *El gaucho Martín Fierro* en 1872. Su diálogo con el poema exige respetar esas diferencias. La historia local aporta relaciones y procesos; no ofrece una copia documental de la escena literaria.

El encuentro en el fogón y la respuesta armada

Cruz cuenta que sorprendió al comandante junto al fogón, con su compañera entre los brazos. El lugar de la escena importa: el fogón concentra prácticas de comida, conversación y reunión. La intervención del jefe alcanza el centro de un espacio que el narrador reconocía como propio. La comparación del gallo y la gallina expresa su enojo mediante una imagen de posesión masculina.

*No me gusta que otro gallo
le cacarie a mi gallina.
Yo andaba ya con la espina,
hasta que en una ocasión*

lo pillé junto al jogón

abrazándome a la china.

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1807–1812.

El enfrentamiento tampoco se reduce a una refriega breve. Según el relato, el comandante extrae la espada y ataca. Cruz evita una estocada y responde con un golpe de plano, porque no quiere matar a un hombre viejo. Después, otra persona que se encuentra allí dispara con un revólver. Cruz esquiva los tiros y mata a ese atacante. La escena vuelve a reunir destreza, desigualdad y muerte, aunque presenta una secuencia diferente de las provocaciones que Fierro había narrado en los cantos VII y VIII.

La afirmación de que perdona al comandante necesita conservar esa secuencia. Cruz dice que evita matarlo; no evita toda muerte en el rancho. El segundo adversario ocupa poco espacio en su memoria y carece de una historia propia. El personaje lo define por su adhesión al que manda, y el relato avanza pronto hacia la humillación del jefe. Como en otros cantos, la cercanía con quien narra puede disminuir nuestra atención a una vida que acaba de desaparecer.

La burla al jefe y el límite de la victoria

Cruz encuentra al comandante oculto en un noque de lejía. El noque es un recipiente asociado a tareas domésticas o de trabajo; en esta escena ofrece un escondite degradante para quien pretendía imponerse con la espada. Las comparaciones y las referencias al olor destruyen su figura de autoridad. El hombre que decide los recorridos del subordinado aparece ahora bajo el dominio del miedo.

La burla cumple una función dentro del relato. Cruz recupera una superioridad momentánea y puede presentar al jefe como un hombre ridículo. Su cuerpo ya no expresa el poder del mando, sino la urgencia de esconderse. El humor permite contestar una humillación con otra y conservar, ante Fierro, una imagen de capacidad propia.

Esa inversión no repara las condiciones anteriores. El comandante queda vivo, y Cruz deja la casa. La victoria corporal no equivale a recuperar el hogar ni a modificar la relación institucional que permitió el abuso. El narrador puede rechazar una agresión y deshonrar verbalmente al jefe, pero no encuentra una forma de permanecer en el rancho sin el peso de lo ocurrido.

El canto permite distinguir entre una salida inmediata y una transformación duradera. La fuerza abre un paso, aunque sus consecuencias incluyen una muerte y el abandono de la vivienda. El orden que hizo posible disponer del tiempo de Cruz

no desaparece porque una autoridad termine escondida. La desgracia continúa bajo otra forma: el hombre conserva sus prendas y pierde el lugar donde esperaba sostener su vida.

Una mujer convertida en explicación de todas

El final concentra la responsabilidad en la compañera. Cruz afirma que partió por culpa de una mujer que quiso engañar a dos. Después extiende su experiencia a todas las mujeres y declara que no desea otra relación. El movimiento de su explicación merece atención: el comandante había utilizado su cargo para alejarlo de la casa, pero la conclusión desplaza el centro de la culpa.

*Alcé mi poncho y mis prendas
y me largué a padecer
por culpa de una mujer
que quiso engañar a dos.*

*Al rancho le dije adiós,
para nunca más volver.*

El gaucho Martín Fierro, canto X, versos 1873–1878.

La sextilla reúne las cosas que puede llevarse y aquello que abandona. El poncho y las prendas permiten continuar; el rancho queda atrás. El gesto se parece a otras partidas del poema, pero Cruz lo interpreta como una decisión fundada en el engaño. La herida afectiva domina el modo en que ordena la memoria.

Su generalización posterior revela el alcance del resentimiento. Una experiencia particular se convierte en un juicio sobre un conjunto de personas. Esa operación no explica la conducta de todas las mujeres ni permite conocer la de su compañera fuera de la versión que él ofrece. Explica, en cambio, cómo el personaje responde a una pérdida y qué prejuicios incorpora en esa respuesta.

La lectura puede reconocer su sufrimiento sin aceptar esa conclusión. El propio canto aporta elementos para una explicación más amplia: una jerarquía militar, el uso interesado de los mandados y una distribución desigual de la capacidad para decidir. Si la pérdida queda atribuida sólo a la mujer, esas relaciones pasan a segundo plano. La interpretación ensayística debe recuperarlas porque afectan las condiciones de vida que orientan este libro.

También cambia el modo de leer el elogio anterior. La compañera valiosa era quien asistía al varón sin exigir una compensación equivalente; la mujer condena-

da es quien deja de responder a esa expectativa. La voz de Cruz combina afecto, reconocimiento del cuidado y una idea posesiva de la relación. El poema permite examinar esa combinación sin convertir al personaje en una explicación completa del mundo rural ni reducirlo a un único juicio.

Interior de un rancho y la familia que el relato deja en suspenso



Esta es la quinta y última obra de Pallière que acompaña la primera parte de este recorrido. *Idilio criollo*, en el canto II, abrió la serie con una escena exterior de pareja, vivienda y trabajo; *La pulpería*, en el canto III, trasladó la atención a un espacio de intercambio; *Bailando el gato*, en el canto VII, mostró la reunión antes de la violencia; e *Interior de una pulpería*, en el canto VIII, condujo la mirada hacia una sociabilidad cerrada, atravesada por jerarquías y riesgos. *Interior de un rancho* completa ese movimiento desde el paisaje y los lugares colectivos hacia la habitación doméstica. La serie no forma una ilustración continua del poema. Ofrece cinco construcciones visuales del mundo rural con las que podemos comparar lo que Hernández muestra, calla o deja bajo el dominio de una voz.

Pallière organiza la escena en una penumbra terrosa. A la izquierda, un hombre descalzo descansa sobre un catre o banco cubierto por textiles. El poncho rayado envuelve su torso, mientras una pierna se extiende hacia la mujer que ocupa el centro. Ella viste una blusa clara y una falda de tonos ocre y rojizos; inclina el cuerpo hacia él y sostiene el contacto entre ambos. Sus miradas y sus manos forman el núcleo afectivo de la composición. La luz no abre una vista hacia la pampa: recorta los cuerpos dentro de una habitación cerrada y obliga a leer la proximidad.

Los objetos impiden reducir ese interior a una escena amorosa. En el primer plano aparecen aperos, cueros y correas; a la derecha, una mesa estrecha sostiene una tela, un pequeño recipiente y una botella o candil, junto a una vasija de barro

apoyada en el suelo. En la pared del fondo cuelgan prendas. El descanso del hombre convive con señales de movilidad, trabajo y abastecimiento. La mujer, en cambio, permanece de pie en el centro y articula el vínculo entre el cuerpo que reposa, los enseres y la criatura. La distribución de las figuras vuelve visible una desigualdad cotidiana: el cuidado sostiene la quietud ajena, aunque la imagen no nos permite conocer la voz ni los deseos de quien cuida.

Ese detalle dialoga con los versos en los que Cruz valora a la compañera que asiste al hombre desgraciado con «afán cariñoso». La pintura permite reconocer la materialidad de esa atención: un cuerpo próximo, una mano disponible, una habitación que necesita tareas y objetos para convertirse en hogar. También obliga a conservar la pregunta que el canto abre sobre la valoración masculina. Cruz elogia el cuidado que recibe y mide la bondad de una mujer según su entrega al varón. La figura central de Pallière puede leerse desde esa tensión: hace posible la intimidad, pero no adquiere una historia propia.

La escena adquiere otro sentido después del ingreso del comandante en el relato. El rancho que parecía ofrecer descanso no queda separado de las relaciones de mando. El jefe dispone de los viajes de Cruz, aprovecha sus ausencias y alcanza el fogón. Aunque la pintura no representa a Cruz, a su compañera ni al comandante, su interior cerrado ayuda a percibir la magnitud de esa intrusión. El poder no necesita destruir las paredes para deshacer un hogar; le basta con administrar el tiempo y los desplazamientos de quien depende de sus órdenes. La cercanía que Pallière compone queda así enfrentada a la separación que narra el poema.

En el ángulo superior derecho, una cuna de tela cuelga por encima de la mesa. El niño o la niña duerme y, sin embargo, modifica toda la escena: introduce una dependencia que no se agota en la relación de pareja y una continuidad que el relato de Cruz no desarrolla aquí. La imagen no autoriza a identificar a esa criatura con un personaje literario. Sí permite dejar una pregunta en suspenso: ¿qué ocurre con los hijos y las hijas cuando el mando, la violencia y la partida rompen la casa? Quien avance hasta La vuelta de Martín Fierro encontrará una respuesta parcial y un nombre, Picardía, para el hijo de Cruz. En esta primera parte conviene conservar la alusión como un enigma antes que convertir la pintura en una prueba de esa identidad.

El cierre de la serie de Pallière desplaza, por lo tanto, la mirada desde la sociabilidad visible hacia una intimidad frágil. La paleta cálida, el contacto de la pareja y el sueño de la criatura pueden sugerir protección; los aperos, la distribución del descanso y del cuidado, y el relato que acabamos de leer impiden considerar esa protección como un estado asegurado. Interior de un rancho acompaña la pérdida de Cruz porque reúne, en una sola habitación, aquello que podía darle pertenencia y

aquello que su despedida deja sin explicación. El cuadro no completa el silencio del poema: lo vuelve más difícil de pasar por alto.

La compañía no exige historias idénticas

Al terminar el canto X, conocemos una parte de la vida de Cruz y todavía quedan episodios por escuchar. Su relato no ofrece una explicación retrospectiva completa de la decisión que tomó frente a la partida. Presenta experiencias que permiten comprender por qué la desgracia de Fierro podía encontrar una cercanía en él. Ambos perdieron un hogar bajo condiciones atravesadas por la autoridad; cada uno ordena esa pérdida con palabras y responsabilidades diferentes.

Fierro había vuelto del servicio para hallar la dispersión de su familia y la ruina de la casa. Cruz cuenta que se alejó del rancho después de un conflicto en el que el jefe utilizó su posición y otra persona murió. La semejanza no borra esas diferencias. El vínculo se construye entre hombres que pueden reconocer daños comunes sin haber vivido los mismos hechos.

La historia local contribuye a esa lectura porque permite relacionar los daños particulares con transformaciones del territorio y de la autoridad. San Antonio y Sol Argentino no explican por sí solos cada gesto del personaje, pero ofrecen trayectorias concretas para estudiar cómo se concentraron recursos, se distribuyeron posiciones y se redujeron autonomías. El canto X muestra una consecuencia que las fechas fundacionales no alcanzan a expresar: una persona puede conservar fuerza y destreza, y perder, sin embargo, las condiciones que hacían de un lugar su hogar.

Cruz abandona el rancho con sus prendas y con una explicación herida. Frente a Fierro, encuentra ahora la posibilidad de contar esa partida. La compañía no restituyó todavía una casa, pero abrió un espacio de palabra. En el canto siguiente, su relato continuará y permitirá conocer qué ocurrió con aquel hombre después de que dijera adiós al fogón.

La historia de Cruz y la salida de las poblaciones

Los cantos XI a XIII completan el relato de Cruz y conducen la primera parte hacia la partida de los dos hombres. La compañía que había comenzado en medio del combate se convierte en escucha: Cruz reconstruye sus pérdidas, sus conflictos y su relación ambivalente con la autoridad. Cuando Fierro recupera la voz, ambos deciden abandonar las poblaciones y buscar un lugar fuera del alcance del gobierno. El cierre no repara el hogar perdido. Transforma la fuga en una elección compartida y deja abierta la pregunta por las condiciones que encontrarán al otro lado de la frontera.

PRIMERA HIPÓTESIS

La voz de Cruz amplía la denuncia y también exige examinar su responsabilidad. Los cantos XI y XII incorporan otra trayectoria al relato. Cruz comparte con Fierro la pobreza, la pérdida del amparo y la subordinación ante jueces y mandos militares, pero su historia no repite la de su compañero. El baile, la herida del guitarrero, el nombramiento como sargento y la conversación sobre los campos de frontera muestran que una persona puede sufrir la desigualdad y, al mismo tiempo, participar de relaciones que dañan a otras. Escuchar su voz permite comprender el orden que la condiciona sin convertir esa comprensión en absolución.

SEGUNDA HIPÓTESIS

Salir de las poblaciones interrumpe la persecución, pero no devuelve el mundo perdido. En el canto XIII, Fierro y Cruz buscan entre los pueblos indígenas un espacio que imaginan fuera del alcance del gobierno. La decisión expresa una crítica al orden que los persigue y una esperanza de autonomía, aunque se apoya en saberes parciales y representaciones sobre un territorio que no está vacío. En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, la partida permite examinar la frontera como una trama de poblaciones, recursos, conflictos y formas de autoridad. La fotografía final de Francisco Ayerza retoma la que abrió el canto I: entre aquella reunión junto a la carreta y el jinete situado junto al agua, el recorrido del poema muestra voces que buscan conservar una relación con la tierra mientras cambian las condiciones para habitarla. (Darri-grand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Canto XI

El canto entre la compañía y la humillación

ORIENTACIÓN

¿Qué ocurre cuando una persona que perdió su hogar busca un lugar de encuentro y descubre que su desgracia se ha convertido en motivo de burla?

Una voz que pide atención

Cruz había terminado el canto X con el abandono del rancho y un juicio resentido sobre las mujeres. El canto XI retoma su historia, pero antes de contar qué hizo después de aquella partida, presenta su relación con la palabra. Las coplas surgen de una experiencia que necesita comunicar. Su voz reclama atención porque no quiere quedar reducida al episodio que otros pueden repetir como una anécdota graciosa. La diferencia entre contar una pena y convertirla en burla organiza el conflicto de este canto.

La pregunta central del libro encuentra aquí un problema de la vida común. Las condiciones de existencia cambian cuando una persona pierde una vivienda y, además, no puede regresar a un espacio de reunión sin que su desgracia se vuelva una marca pública. Cruz busca un encuentro después de su aislamiento en el campo. La pulpería contiene música, baile y otras personas; por un momento, ofrece la posibilidad de participar. El relato muestra cómo esa posibilidad se quiebra mediante una burla y una respuesta que deja a otro hombre gravemente herido.

Tan sólo hallé la tapera permite leer esa escena dentro de un territorio que ya contenía formas de sociabilidad antes de la consolidación del orden de la gran estancia. El rancho, el fogón y la pulpería reunían necesidades materiales, noticias y relaciones. La formación de San Antonio y Sol Argentino no introdujo vida social en una pampa vacía. Reorganizó un mundo habitado, con desigualdades, prácticas de ayuda y conflictos. El poema permite preguntar qué ocurre con quienes quedan fuera de un hogar y encuentran dificultades para sostener un lugar entre los demás. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Las coplas y el derecho a contar

El comienzo del canto utiliza dos comparaciones para presentar la abundancia de la palabra. Las coplas brotan como agua y salen como ovejas de un corral. Cruz afirma que sus versos no valen, pero esa modestia no le impide sostener una capacidad para expresarse. El relato de su vida requiere un espacio, aunque él no se considere un cantor de prestigio.

*A otros les brotan las coplas
como agua de manantial;
pues a mí me pasa igual,
aunque las mías nada valen:
de la boca se me salen
como ovejas del corral.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1885–1890.

La imagen del corral continúa en la sextilla siguiente. Una oveja abre el paso y las demás se atropellan detrás. El canto incorpora una experiencia cotidiana del manejo de animales para explicar el movimiento de las palabras. La comparación no presenta una falta absoluta de orden. Muestra una abundancia que cuesta contener y una secuencia en la que el primer verso permite la aparición de otros.

La palabra se apoya en saberes que el personaje reconoce. No necesita una explicación abstracta del lenguaje para decir qué le ocurre cuando empieza a hablar. El corral, las ovejas y el hocico de un animal vuelven comprensible su relación con

las coplas. El mundo del trabajo rural no queda fuera del pensamiento: le ofrece imágenes con las que puede comunicar una experiencia interior.

La modestia también cumple una función ante quien escucha. Cruz no exige reconocimiento por un título ni por una fama previa. Pide que su relato sea atendido. Esa solicitud importa dentro de un poema que ha mostrado cuánto cuesta a los pobres hacer valer sus razones. Contar no repara por sí mismo la pérdida, pero permite discutir la versión que reduce una vida a una falta, una desgracia o una condición social.

La semejanza entre dos voces

*Yo no soy cantor letrado
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.*

El gaucho Martín Fierro, canto I, versos 49–54.

Cruz recoge esa relación entre la falta de formación letrada y una palabra abundante. El efecto de semejanza corresponde a la organización del poema. Los personajes no necesitan haberse escuchado antes para compartir una imagen que Hernández distribuye entre sus voces. La lectura puede reconocer una cercanía sin atribuirles un conocimiento imposible de demostrar ni convertirla en un acontecimiento sobrenatural.

El vínculo amplía lo que el canto IX había iniciado. Cruz había reconocido una valentía que no quería ver sacrificada por la partida. Ahora su manera de hablar presenta una proximidad con Fierro. Ambos hacen del canto una forma de relatar padecimientos y sostener una capacidad propia frente a la descalificación. La semejanza de los procedimientos permite escuchar una condición compartida, mientras las historias mantienen sus diferencias.

También hay un cambio en la posición de quien recibe la palabra. Fierro había pedido atención a quienes escuchaban su relato; ahora debe escuchar a Cruz. El protagonista no ocupa solamente el lugar del hombre que cuenta. El encuentro exige que admita otra experiencia, con sus penas y sus juicios. El poema convierte la compañía en una relación que incluye la escucha.

La distinción resulta importante para el tono ensayístico de esta obra. Una interpretación puede explorar el efecto de espejo entre los personajes, pero necesita se-

ñalar qué lo sostiene. Aquí lo sostienen una imagen común, la modestia ante el canto y el reclamo de atención. El texto no demuestra una identidad completa entre Fierro y Cruz. Permite examinar cómo dos trayectorias adquieren cercanía sin perder su forma particular.

La ignorancia que se paga con sangre

Cruz atribuye dificultades a su ignorancia. Dice que le cuesta explicarse y, sin embargo, insiste en que sus versos aparecen apenas abre la boca. La tensión entre esa descalificación y la abundancia de su palabra desemboca en una afirmación más grave: el gaucho paga la ignorancia con la sangre.

*Y empréstemé su atención,
me oirá relatar las penas
de que traigo la alma llena,
porque en toda circunstancia
paga el gaucho su inorancia
con la sangre de las venas.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1903–1908.

La sextilla no enumera qué conocimientos le faltan. Tampoco establece una explicación suficiente para cada desgracia. Presenta el modo en que Cruz entiende la vulnerabilidad de su condición. Quien carece de recursos para interpretar un orden, sostener una razón o anticipar una consecuencia puede quedar expuesto a decisiones que comprometen su cuerpo y su vida.

Su relato, no obstante, muestra capacidades que esa palabra no alcanza a reconocer. Cruz sabe montar, recorrer el territorio, evitar ataques y producir una narración con comparaciones precisas. La ignorancia que declara convive con saberes prácticos y con una capacidad expresiva. La lectura necesita conservar esa diferencia para que la descalificación del personaje no se convierta en nuestra descripción de él.

Tan sólo hallé la tapera examina un problema semejante cuando distingue los saberes de la pampa de los conocimientos reconocidos por la administración de la propiedad. La huella orienta, pero el documento registra y certifica. La destreza del jinete resulta indispensable, aunque no le asegura la capacidad de decidir sobre el territorio. La escritura del escritorio puede convertir una relación de fuerzas en una disposición reconocida como legítima. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Ese diálogo permite ampliar la frase de Cruz sin atribuirle una teoría que no formula. Su canto señala una desigualdad en los costos de la vida. La obra local permite preguntar cómo se distribuyeron los recursos para evitar esos costos: tierra, papeles, vínculos, autoridad y oportunidades de aprendizaje. La sangre no constituye el precio natural de una supuesta incapacidad del gaucho. En el poema, aparece dentro de relaciones que vuelven más vulnerable a quien carece de amparo.

El campo sin guarida

Después de abandonar el rancho, Cruz se refugia entre pajales y cardales. El territorio que puede recorrer no le ofrece una casa. La comparación con un animal sin guarida vuelve a mostrar la diferencia entre moverse y disponer de condiciones para habitar. El hombre conserva capacidad para alejarse, pero no encuentra un lugar donde sostener su vida con continuidad.

*Después de aquella desgracia
me refugié en los pajales,
anduve entre los cardales
como bicho sin guarida;
pero, amigo, es esa vida
como vida de animales.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1909–1914.

La escena continúa un problema que Fierro había desarrollado en el canto IX. La tapera o la vizcachera podían ofrecerle un refugio ocasional, mientras los animales permanecían junto a sus crías y él carecía de alguien ante quien expresar su pena. Cruz también conoce un territorio donde puede ocultarse y, aun así, experimenta la pérdida de un lugar propio. El saber rural permite sobrevivir, pero no sustituye las relaciones que hacían posible una vida doméstica.

El «callo en el corazón» que menciona después expresa una defensa frente al padecimiento. El dolor repetido parece endurecer una parte de sí mismo. La imagen puede sugerir que ya no siente tanto; el conflicto posterior muestra, sin embargo, una sensibilidad intensa ante la humillación. La defensa no elimina la herida. La reorganiza y puede volver más difícil soportar una palabra que la expone.

El aislamiento tampoco debe confundirse con una elección plena de independencia. Cruz se apartó del rancho después de un enfrentamiento y lleva consigo las consecuencias de esa historia. Su permanencia en el campo no representa una libertad anterior a toda relación social. Es una salida precaria de un conflicto que todavía lo acompaña.

La pulpería como posibilidad de regreso

La noticia de una milonga lo lleva a la pulpería. El desplazamiento introduce una expectativa distinta de la vigilancia solitaria: allí puede haber música y baile. Cruz sale del campo para aproximarse a un lugar donde otras personas se reúnen. La búsqueda no resuelve sus dificultades, pero expresa que el endurecimiento del corazón no anuló su deseo de participar.

*Ansí andaba como guacho
cuando pasa el temporal.
Supe una vez, pa mi mal,
de una milonga que había,
y ya pa la pulpería
enderecé mi bagual.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1921–1926.

La expresión «pa mi mal» anticipa el resultado desde el presente del narrador. Cruz conoce ya lo que ocurrió y presenta el encuentro bajo el signo de otra desgracia. Quienes leemos, en cambio, podemos detenernos en la posibilidad que la reunión ofrecía antes de que se cerrara. No fue al baile para continuar escondido. Buscó un espacio común.

Tan sólo hallé la tapera presenta la pulpería como una institución ambivalente. En la lectura que propone del viaje de William MacCann, hay allí mercancías, crédito y alcohol, pero también noticias, trato y descanso. La reunión puede producir ayuda, endeudamiento o conflicto. Su existencia permite advertir que la dispersión territorial no equivalía a una ausencia de sociabilidad. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La perspectiva resulta constitutiva para la historia local. Antes y durante la formación de las grandes estancias, el territorio contenía recorridos, fogones y lugares de encuentro. San Antonio se inscribió desde la década de 1830 en esa región habitada y disputada. Sol Argentino expresó más tarde una organización que distribuyó trabajo, accesos y funciones. El contraste no opone una comunidad sin conflictos a una estancia que inventa toda desigualdad. Pregunta cómo cambiaron las condiciones de la reunión y quiénes conservaron capacidad para participar con seguridad.

La pulpería del canto XI no posee una localización que permita atribuirle a Benito Juárez. El vínculo con la historia del territorio se construye mediante problemas y relaciones, no mediante la identificación literal de una casa. La escena literaria permite examinar una experiencia; la obra local aporta el marco para estudiar his-

tóricamente las formas de sociabilidad rural.

Un baile entre cuerpos y estrecheces

El rancho del baile está lleno. Cruz dice que las personas se empujan y que nunca faltan encontrones cuando el pobre se divierte. La reunión contiene una densidad corporal que contrasta con su vida entre los cardales. Ahora hay gente cerca, aunque la cercanía no garantiza una relación amable.

El detalle de las botas introduce otra incomodidad. Los verdugones le lastiman los talones y la voz recuerda ese padecimiento con humor. El cuerpo que sabe evitar un ataque también puede sufrir por una prenda inadecuada. La escena vuelve material la participación en el baile: llegar no alcanza; hace falta sostenerse entre el calzado, los empujones y la atención de los demás.

El gato, el fandanguillo y el pericón nombran prácticas musicales y de baile que el relato reúne. La variedad importa porque evita reducir el encuentro a un único emblema de la tradición. El poema conserva formas de una cultura compartida, con músicos, parejas y espectadores. Cruz sale a bailar con una moza y, por un momento, ocupa un lugar distinto del hombre que había declarado su rechazo a todas las mujeres.

Ese gesto no demuestra que su resentimiento haya terminado. Sí muestra que la conducta del personaje no queda encerrada en la conclusión del canto X. Puede formular una condena general y después buscar una interacción concreta. La contradicción forma parte de su experiencia. La narración permite observarla sin forzar una coherencia que el texto no ofrece.

La burla que reúne a un público

Cruz interpreta las coplas del guitarrero como una alusión a su historia. Dice que el hombre lo reconoció y que cantó para reírse de él. Esa identificación pertenece a su versión de la escena. El texto no presenta una explicación independiente de las intenciones del cantor, pero muestra con claridad el contenido de la burla que Cruz escucha.

*«Las mujeres son
todas como las mulas;
yo no digo que todas,
pero hay algunas que
a las aves que
vuelan les sacan plumas».*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1957–1962.

La copla combina una generalización con una retirada aparente. Afirma que todas las mujeres son de cierta manera y enseguida dice que no se refiere a todas. El procedimiento permite insinuar sin precisar y ofrecer al público un motivo de risa. La comparación animal participa de una descalificación que el canto anterior había colocado también en la voz de Cruz.

La siguiente copla se dirige a los gauchos que presumen de tener compañeras y terminan abandonados. La herida privada adquiere una forma pública. El cantor no necesita nombrar a Cruz para que éste se sienta señalado. En un espacio donde las personas pueden conocer noticias y antecedentes, la insinuación alcanza para afectar una reputación.

Aquí se transforma la función del canto. La palabra que al comienzo permitía pedir atención para las penas se vuelve un recurso para exponerlas. La música reúne oyentes y hace circular una interpretación del otro. Quien ocupa el lugar del guitarrero dispone, en esa ocasión, de una capacidad para fijar el sentido de lo que ocurrió. Cruz queda ante un público que no controla.

El problema no consiste en suponer que toda broma conduce a la violencia. El canto muestra una situación concreta, con un hombre herido por una pérdida, una burla que él interpreta como personal y un modo de responder ligado a la defensa del honor. Comprender esas condiciones no equivale a considerar inevitable ni justa la respuesta.

La paciencia que Cruz declara tener

Antes del conflicto, Cruz presenta una regla semejante a las que Fierro había utilizado para explicar su conducta: no se atreve contra nadie, pero responde a quien lo toca. Su voz sostiene una imagen de reacción frente a una ofensa. La frase «cuando no debo» introduce el criterio con el que decide qué puede tolerar.

*Había sido el guitarrero
un gaucho duro de boca.
Yo tengo pacencia poca
pa aguantar cuando no debo:
a ninguno me le atrevo
pero me halla el que me toca.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1945–1950.

La afirmación no ofrece una medida compartida de la gravedad de cada ofensa. Presenta el límite que Cruz atribuye a su propia paciencia. Por eso, la lectura necesita contrastar la explicación con las acciones. El guitarrero utiliza palabras; Cruz

corta las cuerdas de la guitarra. La respuesta modifica la clase de conflicto y amenaza un objeto que sostiene la música de la reunión.

Las mujeres se hablan en secreto y Cruz se irrita. El narrador interpreta ese intercambio dentro de la humillación que siente, aunque no reproduce lo que ellas dicen. La ausencia de sus palabras impide atribuirles una intención cierta. Su presencia funciona en el relato como parte de un público ante el cual el personaje percibe que pierde valor.

El corte de las cuerdas vuelve visible un ataque contra la capacidad de cantar. Al comienzo, Cruz había celebrado la abundancia de sus coplas; ahora interrumpe por la fuerza las de otro hombre. La semejanza entre ambos usos del canto acentúa la contradicción. Reclamar un lugar para la palabra propia no asegura respetar el lugar de la palabra ajena, sobre todo cuando esa palabra lastima.

La oscuridad y la pelea

Después del corte de las cuerdas, sale de adentro un hombre con un fusil. Cruz lo llama «gringo», pero el canto no precisa su identidad, su función ni su procedencia. Tampoco cuenta que haya disparado. La presencia del arma introduce una amenaza que el protagonista responde con una maniobra: arroja la manta sobre el candil y busca la puerta.

*Al punto salió de adentro
un gringo con un fusil;
pero nunca he sido vil,
poco el peligro me espanta:
ya me refalé la manta
y la eché sobre el candil.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1975–1980.

La acción aprovecha el conocimiento de las cosas y del espacio. La manta puede cubrir la luz; la oscuridad puede facilitar una salida. El recurso recuerda las maniobras que el poema había presentado en los combates anteriores. Los objetos cotidianos no quedan limitados a una función estable: el personaje los incorpora a una estrategia corporal.

La maniobra tiene consecuencias para todas las personas del baile. El espacio lleno queda a oscuras y se produce confusión entre mujeres y hombres. La respuesta que permite a Cruz alcanzar la puerta vuelve más insegura la reunión. Su relato conserva la escena desde su necesidad de escapar; la lectura puede advertir, además, cómo su acción altera las condiciones de quienes no participan directa-

mente en la pelea.

El guitarrero sale primero y se aproxima a Cruz. El narrador afirma que conserva el tino, incluso después de beber, y se presenta como alguien reconocido por su astucia. El relato no detalla todos los golpes. Sí establece un resultado: el cantor queda con una herida abdominal que la comparación final describe de manera brutal.

Las cuerdas y el cuerpo herido

El canto vincula las cuerdas cortadas con las entrañas del guitarrero. La imagen transforma el cuerpo del adversario en una prolongación del instrumento que Cruz había destruido. Su humor agrava la exposición de la violencia porque presenta una herida extrema dentro de una frase que puede sonar ingeniosa.

*Para prestar sus socorros
las mujeres no son lerdas:
antes que la sangre pierda
lo arrimaron a unas pipas.
Ahi lo dejé con las tripas
como pa que hicieran cuerdas.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 1999–2004.

La sextilla permite distinguir lo que el poema afirma de lo que podríamos suponer. Cruz deja al cantor gravemente herido y otras personas intentan socorrerlo. El canto no confirma su muerte. La gravedad de la descripción no autoriza a reemplazar ese resultado por uno que el texto no establece.

Las mujeres adquieren aquí una función distinta de la que el resentimiento había fijado al final del canto X. Actúan para asistir al herido y evitar que pierda sangre. La voz que las había condenado en conjunto reconoce ahora su capacidad para prestar ayuda. La escena no elimina sus juicios anteriores, pero muestra una práctica que no cabe en aquella descalificación.

También permite observar una red de cuidado que aparece en medio del conflicto. Mientras Cruz abandona el lugar, ellas atienden a quien quedó herido. El poema distribuye de manera desigual la voz: conocemos la explicación del agresor y no la experiencia del cantor ni las palabras de quienes lo socorren. Sin embargo, sus acciones permiten recuperar una parte de la vida común que la narración de la destreza podría dejar en segundo plano.

La burla del guitarrero fue una forma de humillación. La respuesta de Cruz produjo un daño corporal mucho mayor. El ensayo puede estudiar la relación entre ambas sin equipararlas ni aceptar que la ofensa elimina la responsabilidad de quien responde. La pena del personaje explica una sensibilidad; no convierte toda violencia posterior en una necesidad sin alternativa.

La libertad sin un lugar donde quedarse

La partida de Cruz vuelve a utilizar una imagen de libertad. Monta y sale a los campos con la ligereza de las nubes. Pero la misma sextilla nombra lo que esa salida no contiene: un nido, un rancho y un asiento. El movimiento permite escapar y confirma, a la vez, una vida sin permanencia.

*Monté y me largué a los campos
más libre que el pensamiento,
como las nubes al viento
a vivir sin paradero;
que no tiene el que es matrero
nido, ni rancho, ni asiento.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 2005–2010.

El contraste vuelve central la diferencia entre desplazarse y habitar. Cruz puede alejarse de la pulpería, pero su capacidad de movimiento no restituye el hogar perdido. La vida del matrero depende de salidas repetidas, refugios inciertos y una atención constante a los riesgos. La libertad que proclama contiene una experiencia material precaria.

San Antonio y Sol Argentino permiten examinar históricamente cómo cambiaron las condiciones de esa movilidad. La obra local presenta la concentración de la tierra, los límites de la propiedad y el disciplinamiento del trabajo como dimensiones de una transformación que redujo autonomías. Los saberes del jinete continuaron necesarios, aunque quedaron cada vez más subordinados a relaciones de mando. El caballo conserva utilidad; su presencia no garantiza un derecho a permanecer.

La relación con el canto exige evitar una causalidad demasiado rápida. El texto no dice que Cruz abandone el baile por un alambrado ni que el conflicto tenga origen directo en una estancia. La escena presenta una violencia interpersonal y una nueva fuga. La historia local permite situar esa experiencia dentro de un proceso más amplio de reorganización territorial y social, sin sustituir los hechos que el personaje cuenta.

Las faltas y los perdones desiguales

El final del canto combina una explicación fatalista con una observación social. Cruz afirma que no hay fuerza contra el destino y enseguida señala que las faltas no tienen las mismas consecuencias para todos. El gaucho desgraciado queda expuesto a la persecución; otras personas encuentran a quien las perdone.

*Con el gaucho desgraciao
no hay uno que no se entone;
la menor falta lo espone
a andar con los avestruces:
faltan otros con más luces
y siempre hay quien los perdone.*

El gaucho Martín Fierro, canto XI, versos 2017–2022.

La sextilla no especifica todas las personas incluidas entre quienes tienen «más luces». Su alcance es una comparación entre posiciones desiguales. Unos pueden contar con recursos, reconocimiento o protección; otros quedan solos frente a las consecuencias de una falta. El personaje vuelve a reunir el problema del saber con el del amparo.

La desigualdad de los perdones no convierte en insignificante el daño que acaba de narrar. Cruz describe como pequeña una falta que, en el episodio del baile, incluye una herida extrema. Esa distancia entre la conclusión general y los hechos exige atención. Podemos reconocer que las sanciones se distribuyen de manera desigual y, al mismo tiempo, discutir la reducción que su voz hace del daño ajeno.

La perspectiva de Tan sólo hallé la tapera permite ampliar la pregunta por los recursos de protección. En la formación del orden local, la propiedad, la escritura y la autoridad no actuaron como dimensiones separadas. San Antonio, El Porvenir y Sol Argentino presentan trayectorias para examinar sus articulaciones. Algunas personas podían convertir una necesidad en una gestión respaldada por relaciones; otras conservaban razones que no encontraban un lugar equivalente en la administración de la vida común. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El canto no pide que el lector o la lectora elijan entre absolver a Cruz y desatender la desigualdad. Permite sostener ambas preguntas: qué condiciones vuelven vulnerable su vida y qué responsabilidad conserva frente al daño que produce. La lectura ensayística gana profundidad cuando evita que una de ellas anule la otra.

Una reunión perdida y otra escucha posible

Cruz había buscado un espacio donde bailar después de su vida entre los cardales. El encuentro terminó en una fuga. La música que podía incorporarlo a la reunión expuso una herida, y su respuesta destruyó la posibilidad de permanecer. El poema muestra así que la pérdida de un hogar puede continuar en dificultades para sostener un lugar público, sin que esas dificultades tengan una única causa ni una respuesta inevitable.

Frente a Fierro, el personaje encuentra ahora otra situación. Puede narrar la historia con una voz propia y reclamar atención. Esa escucha no borra el cuerpo herido del guitarrero ni las acciones de quienes lo socorrieron. Permite conocer cómo Cruz interpreta su trayectoria y discutir sus explicaciones con los elementos que el relato ofrece.

La historia local resulta constitutiva de esta ampliación porque repone las condiciones materiales de la vida común. El territorio no contenía sólo extensiones de tierra y establecimientos productivos. Contenía lugares para encontrarse, saberes para desplazarse y prácticas para cuidarse. La formación de San Antonio y Sol Argentino modificó esas relaciones dentro de un orden que concentró recursos y distribuyó capacidades de mando. El canto XI permite preguntar qué significa participar en ese mundo cuando se ha perdido el amparo de una casa.

Cruz conserva el caballo, la destreza y el canto. Ninguno de esos recursos le asegura todavía un lugar donde quedarse. Su relato continuará en el canto XII y mostrará otra forma de relación con la autoridad. Por ahora, la experiencia compartida con Fierro permite escuchar una vida que la burla había reducido a una desgracia, aunque esa palabra también debe hacerse cargo de las otras vidas que su propia historia dejó heridas.

Canto XII

El favor del juez y el negocio de la frontera

ORIENTACIÓN

¿Cómo puede la autoridad convertir a un hombre perseguido en agente de su propio poder, y qué revela Cruz sobre la relación entre el sufrimiento del gaucho y la riqueza que promete la expansión territorial?

El mismo mundo desde otra posición

El canto XII completa el tramo en que Cruz sostiene la voz principal del poema. Su historia llega hasta el encuentro con Fierro y permite comprender cómo un hombre sin paradero terminó dentro de la partida que buscaba detenerlo. La explicación introduce un cambio que no depende de una reparación del hogar perdido: un amigo interviene ante el juez y éste incorpora a Cruz al servicio de policía. La relación con la autoridad cambia, aunque la desigualdad que el personaje denuncia permanece.

La pregunta central del libro encuentra aquí una dimensión política concreta. Las condiciones de vida cambian cuando una autoridad puede decidir quién será perseguido, quién recibirá un cargo y quién deberá defender una tierra que otros esperan convertir en riqueza. Cruz conoce esa capacidad desde una posición distinta de la de Fierro: estuvo junto al juez, recibió un nombramiento y oyó una conversación que lo inquietó. Su cercanía con el poder no lo convirtió en propietario ni le aseguró una autonomía equivalente.

Tan sólo hallé la tapera aporta una perspectiva constitutiva para esa lectura. La formación del Partido de Benito Juárez, el juzgado instalado en El Porvenir y las trayectorias de San Antonio y Sol Argentino muestran, según esa obra, que propiedad y autoridad estatal crecieron de manera articulada. El poema permite escuchar el reverso de esa transformación: el hombre cuyo cuerpo puede ser reclutado y cuya experiencia no se convierte en beneficio propio. El vínculo exige distinguir la escena literaria de los hechos documentados. Cruz no testimonia un episodio de la vida de Mariano Roldán; su relato permite formular preguntas sobre relaciones que la historia local presenta en una escala concreta. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La compañía dentro de la miseria

El comienzo vuelve sobre los meses sin una casa. Cruz no sabe cuánto duró esa vida y reconoce que la miseria lo obligó a comer potro junto a otros hombres. La incertidumbre acerca del tiempo expresa una existencia sin acontecimientos que ordenen una continuidad estable. Los días se acumulan bajo la necesidad de encontrar alimento y evitar riesgos.

*Yo no sé qué tantos meses
esta vida me duró; a veces
nos obligó la miseria
a comer potro: me había
acompañao con otros
tan desgraciaos como yo.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2023–2028.

La sextilla añade una relación que conviene conservar. Cruz no permaneció siempre solo. Encontró hombres con desgracias semejantes y compartió con ellos una forma precaria de supervivencia. Esa compañía no restituye el rancho ni demuestra la existencia de una organización permanente. Sí impide imaginar la vida del matrero como un aislamiento absoluto, sin intercambios ni prácticas de ayuda.

La distinción amplía lo que el canto anterior había mostrado. La pulpería ofrecía una reunión que terminó en violencia; el campo podía contener, además de refugios, encuentros entre quienes carecían de un lugar propio. La exclusión de las formas reconocidas de convivencia no elimina toda relación social. Puede producir vínculos bajo condiciones de urgencia, con recursos escasos y una vulnerabilidad compartida.

La alimentación pertenece a esas condiciones. El poema no invita a contemplar el potro como una costumbre pintoresca ni desarrolla aquí un inventario de comidas rurales. Cruz atribuye esa elección a la miseria. Lo decisivo es la necesidad que limita lo que pueden elegir. La supervivencia conserva saberes y recursos, pero su aprovechamiento ocurre dentro de una pérdida de condiciones materiales.

El favor como puerta de entrada

Cruz presenta la intervención de un amigo como el acontecimiento que modifica su situación. El favor lo «compone» con el juez. La expresión señala un arreglo que vuelve posible otra relación con la autoridad, sin que el relato explique los términos precisos de ese acuerdo.

*Pero como no hay desgracia
que no acabe alguna vez,
me aconteció que después
de sufrir tanto rigor
un amigo, por favor,
me compuso con el juez.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2035–2040.

El poema no describe un juicio, una sentencia ni una absolución fundada en pruebas. Tampoco permite afirmar qué recibió el amigo a cambio o qué condiciones puso el juez. La escena presenta una mediación personal que altera la posición de Cruz. El relato pasa de la vida errante a la posibilidad de servir junto a quien representa la autoridad.

El mecanismo importa porque diferencia el favor de un derecho que cualquier persona podría reclamar en condiciones iguales. Cruz encuentra una salida por medio de alguien capaz de intervenir. Quien carece de esa relación no tiene necesariamente el mismo acceso. La protección aparece como un recurso distribuido de manera desigual, con consecuencias directas sobre la vida de quien lo recibe.

La sextilla también modifica la conclusión del canto XI. Allí Cruz había señalado que otros encontraban quien los perdonara. Ahora cuenta una mediación que le permitió acercarse al juez. No sabemos si su situación equivale a la de aquellas personas, pero el relato incorpora un matiz: el personaje que denuncia la desigualdad de las protecciones también puede beneficiarse de una relación particular. Su experiencia no queda fuera de la trama que critica.

La historia local permite estudiar esa trama desde otra posición. Tan sólo hallé la tapera presenta las redes políticas y personales de Mariano Roldán como parte de su capacidad para actuar ante las autoridades provinciales. El favor de Cruz y las gestiones del propietario no constituyen hechos idénticos. Permiten, sin embargo, preguntar cómo una relación personal abre un acceso que una necesidad aislada no consigue. La diferencia de recursos decide también el alcance de ese acceso.

Un pago que pierde a sus habitantes

Entre el favor y el nombramiento, Cruz introduce una observación sobre su pago: quedan pocos criollos. La muerte, la fuga y la guerra aparecen como causas de una pérdida de población. Su voz no ofrece un padrón ni una cifra verificable; expresa una percepción de la vida rural desde la experiencia de quienes padecieron esas salidas.

*Le advertiré que en mi pago
ya no va quedando un criollo:
se los ha tragao el hoyo
o juido o muerto en la guerra,
porque, amigo, en esta tierra
nunca se acaba el embrollo.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2041–2046.

La palabra «criollo» pertenece al modo en que el personaje identifica una cercanía. No equivale a todos los habitantes del territorio y no permite borrar la presencia indígena ni la de otras poblaciones. El canto expresa el daño que Cruz reconoce en un grupo con el que se identifica. La lectura puede atender a esa experiencia y conservar el alcance limitado de su mirada.

Su observación ayuda a comprender la vulnerabilidad del trabajo rural frente al reclutamiento y la guerra. Quienes conocen los animales y los caminos pueden convertirse en soldados o policías; quienes huyen pierden la posibilidad de sostener una presencia estable. El pago no cambia sólo por la llegada de edificios, cercos o caminos. También se transforma cuando algunas personas desaparecen de las relaciones cotidianas que lo hacían reconocible.

Tan sólo hallé la tapera permite vincular esa dimensión con la expansión estatal en varios frentes. La carta de Raymundo Roldán a Mariano, fechada el 21 de septiembre de 1866 y recuperada por la obra local, conecta las noticias de la Guerra del Paraguay con negocios y relaciones familiares cuyo otro extremo estaba en El Porvenir. La fuente muestra una red que podía recibir información y evaluar oportunidades mientras la guerra movilizaba cuerpos y recursos. No demuestra que los criollos del pago de Cruz hayan participado en esa campaña. Aporta un contraste histórico entre posiciones distintas frente a la movilización militar. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La proclama que cambia una reputación

Cruz supone que la escasez de criollos pudo influir en la convocatoria del juez. El verbo con que presenta esa relación expresa una conjetura, no una certeza. Después reproduce las palabras que lo reconocen como valiente y decente, y anuncia el nombramiento que le permitiría mandar a otros.

*Y me largó una proclama
tratándomé de valiente,
que yo era un hombre decente,
y que dende aquel momento
me nombraba de sargento
pa que mandara la gente.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2053–2058.

La autoridad puede transformar el reconocimiento público de una persona. Cruz no narra una adquisición reciente de valentía: el juez atribuye un valor institucional a una capacidad que ya poseía. Lo que antes podía sostener una fuga o un enfrentamiento se vuelve útil para el servicio. La proclama lo sitúa dentro de una jerarquía y modifica el nombre social de su conducta.

Esa incorporación no debe confundirse con una reparación de lo perdido. El juez no le devuelve la casa ni restituye su relación afectiva. Le ofrece una posición subordinada dentro de una fuerza. El cambio puede aliviar la persecución y abrir otra forma de existencia, pero depende de la obediencia que el cargo exige.

La escena permite comprender cómo el poder no actúa únicamente mediante castigos. También selecciona, reconoce e incorpora. Una persona puede pasar de estar fuera del orden a ejercer una parte de su fuerza sobre otros. La capacidad de integración resulta especialmente significativa cuando el relato ya ha mostrado que ese orden contribuyó a separar al gaucho de las condiciones de una vida propia.

En la perspectiva de Tan sólo hallé la tapera, la formación del mercado de trabajo y de las instituciones locales no ocurrió por una simple decisión libre de individuos con recursos equivalentes. El control de la tierra, la regulación de las circulaciones y las obligaciones militares limitaron alternativas. El nombramiento de Cruz permite explorar, desde la literatura, una incorporación que conserva esa desigualdad de fondo. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Mandar a la gente y obedecer en la partida

La promesa del nombramiento encuentra enseguida una respuesta irónica. Cruz dice que estuvo en la partida, pero pone en duda que realmente mandara. El cargo no equivale a una capacidad plena para decidir. La noche del encuentro con Fierro le ofreció una ocasión para modificar su lugar, y él la tomó.

*Ansí estuve en la partida,
pero iqué había de mandar!
Anoche al irlo a tomar
vide güena coyuntura,
y a mí no me gusta andar
con la lata a la cintura.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2059–2064.

La expresión acerca de la «lata a la cintura» desacredita la apariencia del servicio y sugiere un rechazo al lugar que ocupaba. No explica por sí sola todos los motivos de su intervención. El canto IX había destacado la negativa a consentir que mataran a un valiente; el XII añade la oportunidad que Cruz reconoce en la escena y su distancia respecto del cargo.

Ambos pasajes pueden leerse juntos sin reducir la decisión a una causa única. Cruz reconoce a Fierro, rechaza un resultado de la pelea y encuentra una posibilidad de salir de una relación que no aprecia. La solidaridad adquiere una forma concreta porque otro hombre también necesita modificar su situación.

La diferencia entre rango y poder permite un diálogo con las jerarquías de Sol Argentino. La obra local presenta al capataz como un intermediario entre el propie-

tario y la peonada, con recursos y funciones que no eliminan su subordinación. El sargento y el capataz no desempeñan la misma tarea ni ocupan instituciones equivalentes. El vínculo reside en una pregunta: ¿qué capacidad de decisión conserva quien recibe autoridad para dirigir a otros, pero depende de un mando superior?

Ese problema evita una división demasiado simple entre quienes mandan y quienes obedecen. Las jerarquías contienen posiciones intermedias. Pueden conceder ventajas y exigir que una persona ejerza sobre otra una disciplina que ella misma no controla. Cruz había ingresado en una de esas posiciones y decide abandonarla en el momento del encuentro con Fierro.

El abrigo que puede buscarse entre dos

Cruz vuelve entonces al presente de la conversación. Su historia no queda como una memoria cerrada: sostiene una promesa de compañía. Pide confianza, afirma que no abandonará a Fierro y propone buscar un mismo abrigo. La palabra modifica la escala del problema. El hombre que había perdido el rancho no promete una casa asegurada, pero ofrece que la búsqueda deje de ser solitaria.

*Ya conoce, pues, quien soy;
tenga confianza conmigo:
Cruz le dio mano de amigo
y no lo ha de abandonar.
Juntos podemos buscar
pa los dos un mesmo abrigo.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2065–2070.

La promesa se apoya en una identidad que el relato acaba de ampliar. Fierro conoce ahora algo más que el gesto de la partida. Sabe que Cruz tuvo un hogar, padeció una relación desigual, produjo daños y encontró una salida por medio del juez. La confianza no nace de una vida sin contradicciones. Nace de una palabra que busca sostener un compromiso después de exponer esas experiencias.

Los recursos que Cruz enumera conservan un alcance modesto: un caballo para huir, un pajal donde dormir y carne para alimentarse. La compañía puede mejorar las condiciones de supervivencia, aunque no convierte la precariedad en estabilidad. Ambos mantienen el riesgo de vivir como matreros y carecen de una restitución de los medios que antes sostenían sus hogares.

El cuero que podría convertirse en poncho añade un saber material. Cruz imagina una respuesta a la falta de ropa mediante una técnica que conoce. El conocimiento permite improvisar abrigo, pero la necesidad que lo activa sigue presente. El canto

reúne capacidad y desposesión sin que una elimine a la otra.

Tan sólo hallé la tapera permite leer esa combinación dentro de una historia de los modos de habitar. El caballo, el poncho, el recado y el rancho no son simples emblemas. Sostienen movimientos, trabajo, descanso y relaciones. La pérdida de las condiciones para permanecer no vuelve inútiles esos saberes; puede reducirlos a recursos para resolver la urgencia de cada día. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La espera de otro mando

Cruz propone aguantar hasta la muerte o hasta que un criollo llegue a mandar. La esperanza conserva el lenguaje de una pertenencia que él reconoce como propia. Su respuesta imagina un cambio en quienes ocupan el poder, aunque no desarrolla qué relaciones deberían transformarse para que el sufrimiento termine.

*Y deajo rodar la bola
que algún día se ha de parar.
Tiene el gaucho que aguantar
hasta que lo trague al hoyo
o hasta que venga algún criollo
en esta tierra a mandar.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2089–2094.

La frase no autoriza a suponer que todo gobernante criollo protegería a los pobres. El propio canto acaba de mostrar autoridades que actúan dentro de la campaña y utilizan recursos locales para sostener su mando. La identificación compartida puede expresar una esperanza del personaje, pero no constituye por sí misma una garantía de justicia.

La historia de Benito Juárez permite formular esa pregunta con precisión. Tan sólo hallé la tapera presenta a Roldán como un propietario que ocupa una posición decisiva en la institucionalización del partido. Su pertenencia al territorio y sus vínculos con el vecindario no eliminan la diferencia entre los recursos del estanciero y los de quienes carecen de tierra. En esa perspectiva, el problema no se resuelve con la proximidad cultural de la autoridad. Exige estudiar qué propiedad protege, qué obligaciones impone y qué posibilidades ofrece a las distintas personas. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

Cruz tampoco atribuye los males sólo al destino. Aunque utiliza expresiones de resignación, afirma que las cosas continúan así porque lo quieren quienes mandan. La denuncia identifica decisiones humanas y relaciones de poder. La espera y la

acusación conviven en su voz: soporta un orden que reconoce como dañino, mientras imagina una salida que todavía no puede precisar.

La conversación que achica el corazón

El personaje cuenta que oyó al juez conversar con otro hombre. Esa cercanía le permite conocer palabras que la proclama del nombramiento no había expresado. La autoridad que lo llamó valiente y decente aparece ahora dentro de una expectativa de enriquecimiento vinculada con el avance de la frontera.

*Hablaban de hacerse ricos
con campos en la frontera;
de sacarla más ajuera
donde había campos baldíos
y llevar de los partidos
gente que la defendiera.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2107–2112.

Comer bajo el signo del patrón



Plato de loza con el sello de la estancia Sol Argentino y el nombre de Mariano Roldán. Pieza del Museo Municipal del Patrimonio Cultural y Natural de Benito Juárez. Fotografía reproducida de Tan sólo hallé la tapera, p. 85, ilustración 13.

La conversación que Cruz escucha relaciona dos movimientos: unos hombres proyectan hacerse ricos con los campos de la frontera y otros deberán abandonar sus

partidos para defenderlos. El plato de Sol Argentino pertenece a una etapa posterior y no ilustra de manera literal esa charla. Permite observar, en la escala de un objeto, cómo la riqueza territorial podía adquirir una forma doméstica, visible y duradera. El sello reúne el nombre de la estancia, las iniciales y el nombre de Mariano Roldán. La propiedad no queda fuera de la mesa: se imprime sobre la superficie destinada a recibir el alimento.

Tan sólo hallé la tapera propone leer esta pieza como una miniatura del orden estanciero. El plato no sólo contiene comida; también identifica a quién pertenece la vajilla y asocia el establecimiento con la figura del patrón. El acto cotidiano de comer queda rodeado por signos de dominio, prestigio y disciplina. La mesa de la estancia, con sus objetos individuales, sus reglas y sus jerarquías, se distancia del fogón y de las formas más precarias o compartidas de alimentación que atraviesan el poema. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La oposición resulta especialmente intensa dentro de este canto. Cruz había recordado que la miseria lo obligó a comer potro junto a otros hombres desgraciados; ahora revela una conversación sobre el enriquecimiento mediante la frontera. Entre aquella comida impuesta por la necesidad y este plato marcado con el nombre del propietario se abre una desigualdad material. El objeto no prueba quién comió en él ni quién produjo cada alimento. Sí permite preguntar cómo la apropiación de la tierra se prolongaba en una cultura doméstica que presentaba el mando como una presencia normal, incluso a la hora de sentarse a la mesa.

La sextilla organiza una relación precisa. El avance territorial ofrece campos que pueden enriquecer a unos y requiere personas que los defiendan. La gente de los partidos no aparece en la conversación como futura beneficiaria de esa riqueza. Su función consiste en sostener con el cuerpo la apropiación que otros proyectan.

La expresión «campos baldidos» pertenece a esa conversación, tal como Cruz la reproduce. No demuestra que el territorio estuviera vacío. Tan sólo hallé la tapera permite discutir el lenguaje que vuelve disponible una tierra habitada. Nombrar una extensión como baldía o desierta puede borrar usos, recorridos, poblaciones y formas de autoridad anteriores. La palabra prepara una apropiación al presentar el espacio como algo que espera un dueño legítimo.

La formación de San Antonio permite reconocer una trayectoria temprana de articulación entre gran propiedad, frontera y control territorial. Establecida a mediados de la década de 1830, según la obra local, la estancia se inscribió en una región de relaciones y conflictos con poblaciones indígenas. El Porvenir muestra más tarde cómo la autoridad del nuevo partido podía ejercerse desde una propiedad rural. Sol Argentino, formada hacia 1870, expresa una organización producti-

va y espacial que profundiza las jerarquías del orden en expansión.

No se trata de ubicar la conversación del poema en alguno de esos establecimientos. La lectura establece un diálogo entre dos escalas. El canto presenta la experiencia de quien escucha que su servicio puede alimentar una riqueza ajena. La historia local examina la materialización de relaciones entre tierra, autoridad, trabajo y fuerza armada. Cada fuente aporta algo que la otra no puede reemplazar.

Colonias y carriles frente a la paga del soldado

Cruz continúa con una crítica a los proyectos de colonización y ferrocarril. La denuncia contrapone el dinero destinado a esos planes con lo que se quita al soldado. Su voz expresa una percepción desigual de la inversión: abundancia para una promesa de transformación y privación para quien sostiene el servicio.

*Todo se güelven proyectos
de colonias y carriles,
y tirar la plata a miles
en los gringos enganchaos,
mientras al pobre soldao
le pelan la chaucha, iah viles!*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2113–2118.



Farmer Kerschen bei der Ernte. — 1891.

Luxemburgueses trabajando en San Antonio de Iraola, 1891. Fotografía de Francisco "Paco" Ayerza. La obra consultada traduce la inscripción como "Los agricultores aprecian la cosecha". Reproducida de Tan sólo hallé la tapera, p. 182, ilustración 44.

La fotografía extiende de lado a lado una cosecha organizada. Los carros cargados de haces, los caballos sujetos al trabajo y las figuras distribuidas sobre el rastrojo componen una escena de abundancia. Algunas personas aparecen en lo alto de las parvas y otras permanecen junto a los animales. En el centro, una mujer avanza con una carga sobre la cabeza. Su presencia impide reducir la colonia a una empresa exclusivamente masculina: las mujeres también participaron del trabajo

agrícola y sostuvieron la vida familiar en condiciones inciertas.

La escena dialoga con los “gringos enganchaos” de la copla sin confirmar la explicación de Cruz. El personaje observa recursos destinados a colonias y carriles desde la pobreza del soldado, y dirige parte de su enojo hacia quienes imagina favorecidos. La experiencia luxemburguesa de San Antonio muestra otra posición. El proyecto impulsado en 1888 atrajo familias con promesas de trabajo, estabilidad y acceso a la tierra, pero las instaló dentro de una gran estancia y bajo contratos de arrendamiento que limitaron su autonomía. La inmigración podía recibir apoyo y, al mismo tiempo, quedar sometida a las decisiones del propietario.

La fecha de la imagen, 1891, también obliga a distinguir los tiempos: la colonia es posterior a la publicación de *El gaucho Martín Fierro*. Su valor no reside en convertirla en la colonia exacta que Cruz denuncia, sino en mostrar una realización histórica de aquellas promesas de poblamiento. Ese mismo año, según Tan sólo hallé la tapera, la experiencia se disolvió después de conflictos contractuales, crisis sanitarias y malas cosechas, y muchas familias buscaron otro destino. La fotografía conserva la apariencia de una cosecha próspera; la historia que la rodea revela cuánto trabajo, dependencia y fracaso podían ocultarse detrás de la palabra “colonia”. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El resentimiento hacia los «gringos enganchaos» exige conservar la posición del hablante. Cruz no presenta una descripción completa de las experiencias inmigrantes. Percibe que reciben recursos que a él y a otros les faltan. La denuncia puede revelar una desigualdad y, al mismo tiempo, dirigir el enojo hacia personas cuya situación no conoce por entero.

Tan sólo hallé la tapera permite ampliar esa mirada mediante la historia de San Antonio y las familias luxemburgesas. La obra relaciona las promesas de poblamiento con regímenes de arrendamiento y nuevas formas de subordinación. La llegada de inmigrantes no garantiza que todas esas personas participen de los beneficios de la gran propiedad. Los hombres y las mujeres que trabajan en la campaña pueden quedar bajo dependencias distintas de las que afectan al soldado, pero igualmente vinculadas con la organización capitalista del territorio. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La crítica a los carriles tampoco demuestra que Cruz rechace toda comunicación ni que la obra deba presentar el ferrocarril como una tecnología dañina por naturaleza. El problema que formula es la distribución de recursos y costos. La obra local sitúa la llegada del Ferrocarril Sud a Benito Juárez en 1885 dentro de la articulación de la producción con los mercados. El tren transforma distancias, horarios y circulación; sus efectos dependen de las relaciones de propiedad y de quiénes

controlan la riqueza que transporta.

La fecha permite ordenar el diálogo. El gaucho Martín Fierro apareció en 1872. El ferrocarril de Juárez pertenece a una realización posterior y no puede convertirse en la infraestructura que Cruz describe como presente. El canto habla de proyectos; la historia local permite examinar una concreción ulterior. La comparación ilumina una trayectoria, sin atribuir al personaje conocimiento de lo que ocurriría en Benito Juárez.

Las fechas y los alcances de la frontera

La diferencia impide tratar las coplas de Cruz como una referencia literal a una obra militar posterior. El personaje denuncia un proyecto de avance y enriquecimiento que el poema pone en escena. La historia de la frontera permite examinar cómo iniciativas sucesivas articularon ocupación, defensa y reorganización de la tierra. La relación resulta más precisa cuando se construye como proceso y no como identificación entre una sextilla y un único acontecimiento.

La obra local presenta, además, la frontera como un espacio de interacción, negociación y conflicto. Esa perspectiva devuelve presencia a las poblaciones indígenas que el lenguaje de la disponibilidad territorial tiende a borrar. La expansión no ocurre sobre un vacío social. Modifica relaciones entre comunidades, autoridades, trabajadores y propietarios, con consecuencias desiguales para sus posibilidades de permanecer.

El canto permite escuchar una denuncia del costo que pagan los gauchos; no contiene todas las voces afectadas. La lectura histórica necesita conservar esa limitación. Reconocer el sufrimiento de Cruz no exige convertirlo en representante de cada población del territorio. Su experiencia literaria aporta una perspectiva situada dentro de una transformación más amplia.

El desierto como resultado temido

La advertencia de Cruz invierte el sentido de la promesa de progreso. Si las cosas continúan, imagina un campo desierto donde sólo se vean huesos. La palabra ya no nombra una tierra disponible para la riqueza; nombra el resultado de una política que consume vidas.

*Pero si siguen las cosas
como van hasta el presente
puede ser que redemente
veamos el campo desierto,
y blanquiando solamente*

los güesos de los que han muerto.

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2119–2124.

La sextilla formula una posibilidad, no un registro estadístico de despoblación. Su fuerza procede de la relación entre las palabras del proyecto y el costo humano que el narrador teme. La riqueza futura puede dejar fuera a quienes debían defenderla, hasta convertir sus cuerpos en restos sobre el mismo territorio.

Tan sólo hallé la tapera permite leer esa inversión desde la crítica del «desierto» como categoría política. Declarar vacío un espacio habitado puede legitimar su ocupación; una mirada desde las vidas afectadas vuelve visible lo que esa declaración omite. El poema añade una imagen extrema: el desierto puede ser algo que se produce mediante la muerte, y no una condición anterior que justifica la intervención. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La lectura no necesita sostener que toda la campaña quedó literalmente despoblada ni que el personaje anticipó cada consecuencia de las ofensivas posteriores. La advertencia permite preguntar qué destrucciones quedan ocultas cuando una transformación territorial se evalúa sólo por el aumento de producción, la superficie incorporada o los edificios que perduran. Los huesos nombran el costo que no aparece en la celebración de la riqueza.

El trabajo que no permite avanzar

En el tramo final, Cruz afirma que el gaucho trabaja y no mejora su situación. La imagen del lazo representa una interrupción externa que lo vuelve a derribar cuando parecía encontrar una oportunidad. La desgracia no procede aquí de la falta de esfuerzo. El problema consiste en que otros pueden apropiarse de sus resultados o disponer de su cuerpo.

*Hace mucho que sufrimos
la suerte reculativa:
trabaja el gaucho y no arriba,
pues a lo mejor del caso
lo levantan de un sogaso
sin dejarle ni saliva.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2125–2130.

La afirmación reúne experiencias que el poema ha distribuido entre Fierro y Cruz: la leva, las obligaciones de servicio, los mandados del comandante, la paga que no

llega y las dificultades para sostener un hogar. El trabajo conserva valor, pero no ofrece por sí mismo una salida cuando las condiciones para aprovecharlo dependen de una autoridad ajena.

La perspectiva de Tan sólo hallé la tapera sitúa esa relación dentro de la separación entre quienes controlan la tierra y quienes aportan su trabajo. En San Antonio y Sol Argentino, los saberes rurales continúan necesarios para la producción. La concentración de recursos permite, sin embargo, que su utilidad se organice dentro de jerarquías que los trabajadores y las trabajadoras no deciden. La capacidad personal no equivale al control de sus resultados. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

El favor del juez había ofrecido a Cruz una salida individual, pero no resolvió ese problema general. El cargo lo incorporó a una institución y lo acercó a la conversión del poder. Allí escuchó que el avance territorial podía enriquecer a otros. Su relato termina con una crítica que excede la pérdida amorosa y reconoce una organización desigual del trabajo, del servicio y de la riqueza.

Los teros y las explicaciones que desvían la mirada

Cruz compara a los puebleros con los teros: gritan en un sitio y mantienen los huevos en otro. La imagen expresa una distancia entre el lugar donde se habla del problema y el lugar donde se sostienen los intereses. La denuncia apunta a una explicación que parece atender la desgracia, pero evita reconocer las relaciones que la producen.

*De los males que sufrimos
hablan mucho los puebleros,
pero hacen como los teros
para esconder sus niditos:
en un lao pegan los gritos
y en otro tienen los güevos.*

El gaucho Martín Fierro, canto XII, versos 2131–2136.

La última sextilla prolonga esa crítica con una enfermedad cuya cura se equivoca. La autoridad apura al gaucho, mientras otros no encuentran, o aparentan no encontrar, la coyuntura del problema. El poema no identifica cada discurso al que Cruz responde. Su voz señala una operación reconocible: hablar del sufrimiento sin examinar el poder que interviene sobre la vida de quienes lo padecen.

El canto permite formular una exigencia para nuestra propia lectura. Si explicamos la desgracia sólo por ignorancia, temperamento o malas decisiones, dejamos

fuera las obligaciones y las expropiaciones que el relato ha mostrado. Si atribuimos todo a una estructura impersonal, también perdemos las acciones y responsabilidades de los personajes. La interpretación necesita examinar sus relaciones sin convertir una dimensión en sustituto de la otra.

La historia local sostiene ese trabajo porque aporta trayectorias concretas, fechas, documentos y cosas. La formación del partido, San Antonio, El Porvenir y Sol Argentino permiten estudiar cómo se organizó el territorio y qué posiciones se consolidaron dentro de él. La lectura del poema añade experiencias que no pueden deducirse de una fecha fundacional: la pérdida del hogar, la necesidad de un favor, la ambivalencia del cargo y el dolor de reconocer que el propio servicio sostiene una riqueza ajena.

Una confianza que abre el canto siguiente

Cruz termina su intervención con una denuncia que reúne padecimiento y poder. Su historia ha permitido conocer otro recorrido dentro del mundo que Fierro había presentado. No ofrece una vida ejemplar ni una explicación sin contradicciones. Ofrece una cercanía fundada en pérdidas, saberes y decisiones que ambos pueden reconocer.

La promesa de buscar un mismo abrigo permanece abierta. Cruz y Fierro todavía no recuperaron una casa ni una relación segura con el territorio. La compañía introduce otra posibilidad, pero debe desenvolverse dentro del orden que ambos denuncian. El canto XIII devolverá la voz principal a Fierro y pondrá esa posibilidad frente a una decisión sobre el lugar donde intentar vivir.

Canto XIII

Cruzar la frontera, perder el pago

ORIENTACIÓN

¿Qué significa buscar una vida fuera del alcance del gobierno cuando el territorio que se abandona también guarda los vínculos, los saberes y los afectos de quienes lo habitan?

Una decisión después de la pérdida

El gaucho Martín Fierro termina con dos hombres que cruzan la frontera y con una pregunta que queda sin respuesta: qué será de ellos al otro lado. No existe una reparación del hogar, una sentencia que reconozca la injusticia ni un regreso a las condiciones de vida evocadas en los primeros cantos. Fierro y Cruz se alejan de un orden que los persigue. La posibilidad de sobrevivir exige, para ellos, abandonar el espacio donde antes habían podido vivir. El cierre conserva esa contradicción: la salida promete alivio, pero también profundiza la pérdida.

La historia de Benito Juárez constituye una entrada a ese problema. La formación de San Antonio, la articulación entre propiedad y autoridad en El Porvenir y la organización de Sol Argentino muestran una región cuya historia no comienza con la fundación del partido. Antes del límite administrativo existían recorridos, agüadas, viviendas, establecimientos ganaderos y poblaciones con relaciones distintas con la tierra. La expansión estatal y estanciera reorganizó ese mundo. El poema ofrece una perspectiva literaria sobre la experiencia del desarraigo; el libro de historia local examina relaciones y procesos que permiten comprender sus condiciones.

Fierro no sale de una geografía vacía hacia otra geografía vacía. Deja un pago donde han quedado su casa perdida, la ausencia de su mujer y de sus hijos, su experiencia de trabajo y una memoria de pertenencia. Busca una toltería que imagine como ámbito de amparo. Entre ambos lugares existe una frontera que separa poderes y, al mismo tiempo, permite relaciones. La decisión final interesa porque hace visible ese espacio político y vivido, más complejo que una línea sobre un mapa.

Astillas del mismo palo

*Ya veo que somos los dos
astilla del mismo palo:
yo paso por gaucho malo
y usted anda mismo modo,
y yo, pa acabarlo todo,
a los indios me refalo.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2143–2148.

La expresión «astilla del mismo palo» vuelve sobre la cercanía que el relato de Cruz había hecho posible. Ambos reconocen experiencias de persecución, pérdida y violencia. La semejanza no suprime sus diferencias: Cruz había recibido un cargo de la autoridad y Fierro había resistido a la partida que lo buscaba. Tampoco

vuelve iguales todas sus responsabilidades. Pero permite que dejen de encontrarse como policía y perseguido y se reconozcan como compañeros de una condición compartida.

El comienzo del canto necesita esa transformación del vínculo. La partida había reunido a hombres bajo una jerarquía; la compañía de Fierro y Cruz se funda en otra relación. Nadie los nombra para que permanezcan juntos. Cruz ofrece su mano y Fierro reconoce una cercanía que el poder había separado mediante funciones contrarias. La amistad adquiere una dimensión material: dos caballos, dos cuerpos, dos experiencias y una posibilidad de ayuda frente al peligro.

«Yo paso por gaucho malo» introduce, además, una distancia entre la persona y la reputación que pesa sobre ella. Fierro no dice solamente que es malo: dice que pasa por tal. El juicio social aparece como algo que circula y contribuye a fijar su posición. El lector y la lectora conocen hechos que impiden aceptar una inocencia completa, pero también conocen injusticias que impiden reducir toda la historia a ese rótulo. La experiencia exige más de una explicación.

La decisión de irse se apoya en esa cercanía. No surge de una aventura que dos hombres emprenden para conocer otro paisaje. Surge después de que las alternativas se han estrechado. La fuga no constituye una libertad sin condiciones: es una decisión dentro de un campo de posibilidades que la persecución ha reducido. Fierro todavía puede elegir un rumbo, pero ya no puede elegir con la misma amplitud una vida en su pago.

El corazón, la palabra y el valor

Antes de explicar la travesía, Fierro pide perdón a Dios y enumera dones que considera propios de la humanidad: el corazón, el entendimiento, la palabra y el valor. El pasaje interrumpe la inmediatez de la fuga. Un hombre que ha sufrido se pregunta qué recursos recibió para afrontar la existencia. La reflexión no ofrece una explicación histórica de sus desgracias, pero prepara el sentido que atribuye a su respuesta.

*Pido perdón a mi Dios,
que tantos bienes me hizo;
pero dende que es preciso
que viva entre los infieles,
yo seré cruel con los crueles:
así mi suerte lo quiso.*

Dios formó lindas las flores,

*delicadas como son;
les dio toda perfección
y cuanto Él era capaz,
pero al hombre le dio más
cuando le dio el corazón.*

*Le dio claridá a la luz,
juerza en su carrera al viento,
le dio vida y movimiento
dende la águila al gusano,
pero más le dio al cristiano
al darle el entendimiento.*

*Y aunque a las aves les dio,
con otras cosas que inoro,
esos piquitos como oro
y un plumaje como tabla,
le dio al hombre más tesoro
al darle una lengua que habla.*

*Y dende que dio a las fieras
esa juria tan inmensa,
que no hay poder que las vensa
ni nada que las asombre,
¿qué menos le daría al hombre
que el valor pa su defensa?*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2149–2178.

El corazón permite sentir la pérdida y reconocer al compañero; el entendimiento permite examinar un peligro y buscar un camino; la lengua permite narrar lo vivido; el valor permite defenderse. En la voz de Fierro, esos recursos se encuentran con unas penas que parecen exigirlos. El canto reúne así capacidades que el relato ha puesto a prueba desde su comienzo. No sólo sobrevivió un cuerpo: también persistió una voz capaz de contar lo que le ocurrió.

La religiosidad de ese razonamiento no elimina las jerarquías de su lenguaje. Fierro llama «infieles» a quienes habitan el lugar donde espera refugiarse y distingue

al «cristiano» dentro de su reflexión sobre los dones divinos. Esa pertenencia es parte de su modo de comprender el mundo. El ensayo debe escucharla sin convertirla en una clasificación propia de los pueblos y las personas. La humanidad de las comunidades indígenas no depende de la fe que el personaje considera verdadera.

El pedido de perdón también deja una tensión: Fierro acepta la necesidad de vivir entre personas que su lenguaje sitúa fuera de la comunidad religiosa que reconoce como propia. Busca amparo en ese mundo y, al mismo tiempo, anuncia que será cruel con los crueles. La posibilidad de encuentro no aparece libre de prejuicio ni de violencia. El canto conserva esas contradicciones dentro de una misma decisión.

Fuera del alcance del gobierno

*Y yo empujao por las mías
quiero salir de este infierno;
ya no soy pichón muy tierno
y sé manejar la lanza,
y hasta los indios no alcanza
la facultá del gobierno.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2185–2190.

«La facultá del gobierno» nombra una capacidad de intervenir sobre la vida. Para Fierro, el poder público se ha manifestado como leva, servicio de frontera, trabajo bajo órdenes ajenas, castigo, incumplimiento y persecución. No abandona solamente una jurisdicción: trata de sustraer su cuerpo a unas autoridades cuya acción ha conocido de manera dolorosa. La salida territorial responde a una experiencia política.

En los cantos iniciales había recordado una vida que podía sostener mediante su trabajo y los vínculos del pago. Después, el gobierno lo arrancó de ese ámbito bajo el argumento del servicio. Cuando volvió, ya no encontró las condiciones para recuperar el hogar. La frontera que ahora quiere cruzar tiene un sentido diferente de aquella a la que lo llevaron por la fuerza. Antes fue destino impuesto; ahora se vuelve un límite que espera atravesar para que la imposición no continúe.

El verso expresa una expectativa del personaje. No demuestra que toda intervención criolla termine en un punto fijo ni que las sociedades indígenas permanezcan fuera de cualquier relación con Buenos Aires. Tan sólo hallé la tapera presenta la frontera como una región de conflictos, intercambios, acuerdos y poderes móviles. Desde esa perspectiva, salir del alcance inmediato de la autoridad no significa en-

trar en un mundo sin autoridad. Significa buscar una relación con otros actores y otras reglas.

La historia local permite reconocer el espesor de ese problema. En torno de San Antonio, el cantón y la estancia articularon infraestructura militar y propiedad rural. El libro describe un dispositivo cuya defensa podía depender del resguardo que ofrecía el establecimiento ganadero. La presencia del Estado no siempre adoptó la forma de una institución separada y distante: podía entrelazarse con instalaciones, recursos y decisiones del orden estanciero.

El Porvenir muestra otra articulación. Desde una propiedad rural, Mariano Roldán ejerció funciones de juez de paz durante la organización del partido. Sol Argentino, formada hacia 1870, permite examinar la distribución jerárquica de espacios y funciones productivas. Estos casos no identifican a Roldán con el juez del poema ni a San Antonio con el destino particular de Fierro. Permiten preguntar por unas relaciones entre tierra, trabajo y autoridad que adquieren formas concretas en la región.

La decisión de Fierro ilumina el reverso de esas formaciones. Allí donde una escritura, una jurisdicción o una organización productiva prometen estabilidad, él experimenta la pérdida de su propia estabilidad. El mismo territorio puede ofrecer continuidad a quien concentra recursos y producir incertidumbre para quien depende de ellos sin controlarlos. Por eso, la expansión del orden no puede evaluarse sólo por su capacidad de fundar instituciones: también importa qué posibilidades de vida reconoce y cuáles restringe.

Buscar hermanos en la toldería

*Yo sé que allá los caciques
amparan a los cristianos,
y que los tratan de «hermanos»
cuando se van por su gusto.
¿A qué andar pasando sustos?
Alcemos el poncho y vamos.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2191–2196.

La frase «Yo sé» otorga firmeza a la esperanza. Fierro imagina un amparo que los caciques ofrecen a los cristianos que llegan por voluntad propia. La elección importa: no piensa en una captura, sino en una llegada que permitiría otra clase de vínculo. El tratamiento de «hermanos» ofrece una relación distinta de la que había encontrado bajo quienes lo mandaban.

No conviene reducir ese pasaje a una inversión simple: aquí sólo crueldad y allá sólo hospitalidad. El propio canto reconoce peligros y no asegura que la travesía termine bien. La afirmación expresa una confianza que sostiene la decisión. El poema no la convierte todavía en una experiencia comprobada de Fierro y Cruz dentro de una comunidad indígena. Al final de esta primera parte, el ingreso permanece más allá del relato que se cuenta.

Tan sólo hallé la tapera permite ampliar la lectura porque reconoce a los caciques como actores políticos. Las comunidades indígenas negociaron, resistieron, comerciaron y establecieron alianzas según relaciones de fuerza variables. No fueron un fondo inmóvil para la expansión criolla. La posibilidad de recibir a alguien debe pensarse dentro de esa agencia: quien busca refugio llega a un territorio donde otras personas deciden, organizan vínculos y ejercen autoridad. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

El episodio de San Antonio de 1855, que el libro local examina en relación con Otamendi y Yanquetruz, ofrece una vía para comprender esa dimensión política. La reconstrucción presta atención a las posibilidades de parlamento y a la violencia que clausuró la negociación. El vínculo con el canto no consiste en hacer de aquel combate el antecedente directo de esta fuga. Consiste en reconocer que la frontera admitía decisiones, emisarios y acuerdos que el vocabulario de una guerra entre civilización y barbarie suele ocultar.

Fierro necesita que esa capacidad de relación exista. Si los indígenas fueran sólo la amenaza absoluta que su propio lenguaje reproduce en otros momentos, no podría imaginar entre ellos ningún amparo. El refugio vuelve visible una fisura en aquella representación. Su necesidad lo acerca a unas personas que había colocado del lado del peligro, aunque no borra automáticamente las palabras que las descalifican. La experiencia altera su expectativa sin resolver toda su mirada.

Un rumbo sin garantía

*Si hemos de salvar o no,
de esto naidas nos responde.
Derecho ande el sol se esconde
tierra adentro hay que tirar;
algún día hemos de llegar...
después sabremos adónde.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2203–2208.

La seguridad del propósito convive con la incertidumbre del resultado. Nadie responde por ellos. El rumbo hacia el poniente no equivale a un destino identificado

con precisión. Fierro quiere llegar a un lugar fuera de la persecución, pero admite que sólo después sabrán adónde han llegado. Esa diferencia entre rumbo y destino concentra una condición de la partida: saben de qué necesitan alejarse más que dónde podrán quedarse.

El lenguaje del destino aparece cerca de estas palabras. Sin embargo, Fierro también toma decisiones, evalúa capacidades y busca convencer a Cruz. La referencia a la suerte no vuelve inútil la acción humana. Permite narrar una existencia cuyos resultados no están bajo el control completo de quien actúa. El hombre decide partir, pero no puede disponer por sí mismo de la hospitalidad, la seguridad o la continuidad de la vida que espera encontrar.

La compañía modifica esa incertidumbre. «Los dos somos güena yunta» presenta una cooperación que tiene sentido en el trabajo y adquiere aquí sentido en la travesía. El vínculo no garantiza la llegada, pero amplía los recursos frente al peligro. Cruz aporta una presencia que rompe la soledad del matrero. Fierro deja de imaginar la supervivencia únicamente como prueba de su destreza individual.

El cierre del poema no presenta un mapa detallado de la ruta. Tampoco permite dibujar un trayecto exacto desde Benito Juárez a una toldería determinada. La historia local puede aportar recorridos y lugares documentados; la voz literaria aporta la experiencia de una orientación incierta. Ambos registros permiten comprender el territorio, pero lo hacen mediante preguntas y alcances diferentes.

Leer la tierra para seguir con vida

*No hemos de perder el rumbo,
los dos somos güena yunta;
el que es gaucho va ande apunta,
aunque inore ande se encuentra;
pa el lao en que el sol se dentra
dueblan los pastos la punta.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2209–2214.

La orientación no depende aquí de una superficie abstracta. Fierro reconoce señales de la tierra y del cielo. El pasto, el sol y la experiencia del recorrido forman parte de un conocimiento que el cuerpo puede poner en práctica. La frase «aunque inore ande se encuentra» no celebra la ignorancia: distingue el conocimiento de una ubicación formal de la capacidad de mantener un rumbo.

Tan sólo hallé la tapera distingue la tierra vivida de la tierra medida. El conocimiento de vados, aguadas, barro, caballadas y reparos no comenzaba con la men-

suras. Existía antes del plano y podía orientar jornadas, intercambios y decisiones. La mensura instaló otra legibilidad, ligada a lotes, títulos y límites. El conflicto histórico no opone personas sin conocimientos a personas que por fin los poseen: involucra formas de saber con distinta capacidad para adquirir reconocimiento y poder. (Darrigrand, 2026, caps. XIII–XV, pp. 47–96)

La propiedad puede servirse del baqueano sin reconocerle por eso un derecho a permanecer. La estancia necesita al jinete que sabe tratar el ganado, pero esa necesidad no le entrega el control de la tierra. En San Antonio y Sol Argentino, según la interpretación del libro local, las capacidades rurales se integran en relaciones de producción y mando que otros organizan. El saber continúa; su posición social cambia.

El canto permite observar la persistencia de una capacidad después de la pérdida de las condiciones que antes la acompañaban. Fierro conserva experiencia, valor y herramientas, aunque ya no conserva el hogar. Puede orientarse y, sin embargo, no encontrar un lugar donde su permanencia sea segura. Esa separación entre capacidad personal y condiciones de vida constituye uno de los problemas centrales de toda esta primera parte.

Comer, beber, atravesar

Fierro enumera animales que podrían alimentarlos: gamas, matacos, mulitas, avestruces y quirquinchos. La enumeración presenta una tierra con recursos, pero también con conocimientos necesarios para obtenerlos. La subsistencia exige destreza, herramientas y trabajo corporal. El alimento no aparece como una recompensa que la naturaleza entrega de manera automática a quien llega.

*Cuando se anda en el desierto
se come uno hasta las colas;
lo han cruzao mujeres solas
llegando al fin con salú,
y ha de ser gaucha el ñandú
que se escape de mis bolas.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2221–2226.

La mención de mujeres que han cruzado solas introduce una presencia que conviene no perder. La travesía no pertenece exclusivamente a dos varones ni el conocimiento de la llanura es, por definición, masculino. Fierro apela a esa experiencia para sostener su confianza. El verso no permite identificar a esas mujeres, reconstruir sus viajes ni convertir el relato en un registro documental de cada cruce. Sí permite advertir que, dentro del argumento del personaje, ellas existen

como referencia de una capacidad de atravesar el territorio.

La boleadora adquiere en este punto su función material. En lugar de quedar como símbolo de una identidad, aparece como herramienta que conecta destreza y alimento. La relación con el caballo, el animal perseguido y el espacio exige cálculo y práctica. El libro local insiste en esa lectura de las cosas: el recado, el poncho, el lazo y las boleadoras revelan tareas y modos de vida antes que una esencia nacional.

*Tampoco a la sé le temo,
yo la aguanto muy contento,
busco agua olfatiando al viento,
y dende que no soy manco
ande hay duraznillo blanco
cabo y la saco al momento.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2227–2232.

El agua forma parte del mismo mundo de señales. El viento y la vegetación orientan una búsqueda que exige experiencia. Estos versos deben leerse como representación literaria de un saber histórico, no como instrucciones actuales para hallar agua potable. Lo que importa al problema del canto es la relación que Fierro afirma con un ambiente donde cree reconocer indicios de supervivencia.

La aguada vincula este pasaje con la historia de San Antonio. Tan sólo hallé la tapera presenta la laguna y su entorno como espacios de circulación, vigilancia y disputa. El agua no es sólo un componente del paisaje: sostiene animales, recorridos y posibilidades de permanencia. Su acceso tiene una dimensión social y política. Saber dónde encontrarla no equivale a poder disponer siempre de ella.

Desde esta perspectiva, el territorio que Fierro llama «desierto» posee animales, plantas, rutas posibles y experiencias previas de quienes lo atravesaron. La palabra no debe convertirse en prueba de ausencia humana. El propio discurso que la utiliza deja ver capacidades y relaciones que contradicen la idea de una superficie sin historia. La llanura es difícil de atravesar, pero no por eso carece de mundo.

Un toldo que sea sala y cocina

*Allá habrá siguridá
ya que aquí no la tenemos,
menos males pasaremos
y ha de haber grande alegría
el día que nos delcolguemos
en alguna toldería.*

*Fabricaremos un toldo,
como lo hacen tantos otros,
con unos cueros de potro,
que sea sala y sea
cocina. ¡Tal vez no falte una
china que se apiade de nosotros!*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2233–2244.

La seguridad esperada desemboca en una imagen doméstica. Fierro no piensa sólo en alejarse de la partida: piensa en fabricar un toldo que pueda reunir funciones de una vivienda. Después del rancho perdido, intenta imaginar otra forma de abrigo. La sala y la cocina expresan una aspiración de vida cotidiana que excede la fuga. El cuerpo necesita comida y reparo, pero también un lugar donde la jornada pueda adquirir continuidad.

Tan sólo hallé la tapera permite leer ese deseo desde la diferencia entre ocupar un punto y habitar. Una casa se sostiene mediante vínculos, trabajos y objetos que reúnen la existencia. La tapera mostró que el suelo podía permanecer mientras el hogar desaparecía. El toldo imaginado propone una nueva reunión, todavía incierta, de las condiciones que Fierro perdió. El material puede ser modesto; la aspiración no lo es. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

La frase final introduce una desigualdad dentro de ese deseo. Fierro espera que una mujer indígena, a quien llama «china», se apiade de ellos. Su voz imagina compañía y cuidado, pero no ofrece la perspectiva de esa mujer ni su decisión. La palabra pertenece al lenguaje del personaje; el ensayo debe reconocer a la persona que ese lenguaje reduce a una función esperada. La hospitalidad no puede darse por supuesta como una obligación femenina.

La ausencia de la mujer de Fierro también pesa sobre esta escena. El poema no explica qué vida podrá reconstruir ella ni qué decisiones tomó después de la disolución del hogar. El deseo de un nuevo abrigo no repara aquella pérdida. Leer el

canto con atención a hombres y mujeres exige conservar esa asimetría: la voz masculina expresa sus necesidades con amplitud, mientras otras experiencias quedan en el margen o fuera del relato.

La comparación con Sol Argentino precisa otro problema. La estancia distribuye espacios de familia, empleados y servicio, y el llavero conservado hace visible esa clasificación. El toldo que Fierro imagina reúne sala y cocina en una construcción que ellos mismos fabricarán. La diferencia no enfrenta dos arquitecturas puras, una libre y otra opresiva. Permite examinar qué relaciones organizan cada lugar, quién decide sobre él y a quién corresponde el trabajo que hace posible vivir allí.

La promesa de no trabajar y la violencia que continúa

*Allá no hay que trabajar,
vive uno como un señor;
de cuando en cuando un malón,
y si de él sale con vida
lo pasa echao panza arriba
mirando dar güelta el sol.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2245–2250.

El personaje imagina una vida sin el trabajo que lo ha sometido. El descanso «como un señor» expresa una inversión del lugar que ocupó bajo quienes mandaban. Después de tareas sin recompensa y servicio impuesto, desea una existencia donde su tiempo no dependa de esas órdenes. Su promesa puede leerse como rechazo de una relación laboral y política que conoce por sus daños.

Pero los versos no demuestran que las sociedades indígenas vivan sin trabajo. El mismo Fierro acaba de prever caza, búsqueda de agua y construcción de vivienda. La subsistencia supone actividades que su frase borra cuando identifica el trabajo con aquello de lo que quiere huir. La imaginación del alivio se apoya en una simplificación del mundo al que piensa llegar. Esa simplificación debe permanecer visible para que la lectura no la reproduzca como una descripción histórica.

El malón entra en la promesa y vuelve imposible presentar la salida como abandono completo de la violencia. Fierro admite que su participación podría darle recursos y que también podría costarle la vida. Más adelante afirma que en los malones pueden «aviarse de algo». No se trata de una fuga hacia la paz asegurada. La estrategia desplaza el vínculo con la autoridad criolla, pero no garantiza una existencia fuera de los conflictos de frontera.

El libro local sitúa los malones dentro de disputas territoriales, circuitos ganaderos y estrategias políticas. Esa perspectiva permite superar la representación de una violencia indígena sin historia. No obliga a negar daños concretos ni vuelve legítima de manera automática cualquier acción. Exige comprender quiénes actúan, qué relaciones están en juego y qué posibilidades se abren o se cierran en cada contexto.

La denuncia de las injusticias contra Fierro conserva fuerza aunque el personaje no sea un modelo de convivencia. La comprensión de su decisión necesita reunir la persecución que sufrió y la violencia que todavía contempla como medio de subsistencia. Una explicación que borre cualquiera de esas dimensiones empobrece el poema. El canto no termina con la purificación del héroe, sino con una decisión que conserva las marcas del mundo que la produjo.

Todas las tierras, ningún lugar asegurado

*Y ya que a fuerza de golpes
la suerte nos dejó a flus,
puede que allá veamos luz
y se acaben nuestras penas.
Todas las tierras son güenas:
vámosnós, amigo Cruz.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2251–2256.

«Todas las tierras son güenas» concentra una esperanza que contradice la experiencia de la pérdida. Si cualquier tierra puede sostener una vida, tal vez la partida permita encontrar otra oportunidad. La frase recobra confianza después de un relato donde casi todo recurso terminó bajo control ajeno. Fierro trata de abrir una posibilidad cuando el pago ya no ofrece protección.

Sin embargo, el problema que recorre el poema no depende únicamente de la calidad de la tierra. Depende de quién puede acceder a ella, con qué vínculos y bajo qué autoridad. Una extensión fértil no asegura alimento para quien no puede usarla; una región productiva no asegura permanencia para quien es arrancado de su casa. La confianza final deja una distancia entre las posibilidades del ambiente y las relaciones sociales que permiten convertirlas en una vida.

San Antonio hace visible esa distancia mediante la concentración temprana de tierra, ganado y poder. Sol Argentino permite examinar una organización que distribuye trabajo, habitaciones y accesos. El territorio puede adquirir más infraestructura y capacidad productiva mientras una parte de sus habitantes pierde control sobre sus condiciones de existencia. La pregunta central del libro encuentra aquí

una formulación concreta: qué transforma una tierra habitable en un lugar del que alguien necesita irse.

La secuencia histórica no debe comprimirse en el instante de la fuga. San Antonio se estableció hacia mediados de la década de 1830; el partido se organizó en 1867; Sol Argentino se formó hacia 1870. El gaucho Martín Fierro apareció en 1872. Las fotografías de Ayerza corresponden a un registro posterior de ese mundo rural. Cada fuente ilumina un tramo de la transformación. El diálogo no convierte la partida de dos personajes en resumen literal de todas esas fechas.

Un jinete junto al agua



Francisco Ayerza. Jinete, caballo y perro junto a una aguada en la estancia San Antonio, según la identificación de Tan sólo hallé la tapera, p. 240, ilustración 56. La versión consultada no precisa la fecha de esta fotografía ni el nombre de la persona retratada. Reproducción tomada de esa obra; análisis desarrollado allí en pp. 240–242.

La imagen reúne a un hombre sobre su caballo, un perro y un espejo de agua. El horizonte ocupa una parte amplia del encuadre. El agua del primer plano refleja las figuras y hace visible una proximidad entre seres vivos y ambiente que el canto XIII presenta mediante la palabra. El jinete no aparece separado de las condiciones materiales de su movilidad: el caballo sostiene su posición y el agua forma parte del lugar donde se encuentra.

Tan sólo hallé la tapera interpreta esta fotografía como una huella de los saberes y de una relación con la pampa cuya autonomía se reduce bajo la expansión capitalista. Esa perspectiva permite situar la escena dentro de la historia de San Antonio. La figura rural no pertenece a una naturaleza exterior a las relaciones sociales: el lugar es una estancia, con una trayectoria de propiedad, trabajo y frontera que el libro examina. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La fotografía no permite concluir por sí sola que el hombre sea dueño de su caballo, que pueda desplazarse sin restricciones o que esté al margen de una relación salarial. Tampoco demuestra qué conocimientos posee. El vínculo con los versos surge de una pregunta compartida: qué relación existe entre destreza, ambiente y condiciones de vida. El análisis histórico necesita la identificación y el contexto que la obra local aporta, además de lo que el encuadre permite observar.

La mirada de Ayerza también participa en la construcción de una imagen del mundo rural. La cámara conserva una presencia y puede convertirla, para espectadores y espectadoras posteriores, en figura pintoresca. Si el caballo, el perro y la laguna quedan reducidos a emblemas de una pampa eterna, desaparece la historia que hizo posible esa escena. Recuperar la estancia, la propiedad y las relaciones de trabajo devuelve a la fotografía su tiempo social.

La comparación con Sol Argentino amplía la pregunta. El jinete permite pensar la vida desde un cuerpo situado junto al agua; el llavero permite pensarla desde una clasificación de accesos. Ambas entradas remiten a un mismo problema territorial, aunque registran aspectos diferentes. Una muestra una presencia; la otra, una organización de espacios. Ninguna autoriza a sustituir a las personas concretas por personajes del poema.

Fierro y Cruz no están en esta fotografía. La imagen no documenta su partida ni ilustra una madrugada de su historia. Aporta otra perspectiva sobre una región donde los animales, el agua y el conocimiento de la tierra sostuvieron formas de vida que la expansión estanciera reorganizó. Ese diálogo permite que la imagen tenga una función analítica dentro del ensayo.

La guitarra hecha astillas

Después de afirmar que sale de sus «pelegrinaciones», Fierro deja de hablar. Una línea de puntos marca el cambio y una voz narrativa toma a su cargo la escena. El poema desplaza la atención desde lo que el hombre declara hacia lo que el cantor hace. Ese relevo resulta decisivo: la conclusión no llega únicamente mediante la promesa de quien prepara la fuga, sino mediante una relación que cuenta qué ocurrió después de su intervención.

*En este punto, el cantor
buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo,
dando fin a su argumento,
y de un golpe al instrumento
lo hizo astillas contra el suelo.*

*«Ruempo —dijo— la guitarra,
pa no volverme a tentar
ninguno la ha de tocar,
por seguro ténganlô; pues
naides ha de cantar
cuando este gaucho cantó».*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2269–2280.

El gesto no tiene un sentido único que el poema explique de manera definitiva. Puede expresar voluntad de no volver a cantar, necesidad de cerrar una experiencia o afirmación orgullosa de una voz que no admite relevo. Las palabras «pa no volverme a tentar» y «naides ha de cantar» sostienen esa tensión entre renuncia y desafío. Conviene conservarla antes que asignar al golpe una intención completa que el relato no declara.

Las astillas del instrumento permiten volver al comienzo del canto. Fierro y Cruz se reconocieron como astillas del mismo palo; ahora la guitarra queda hecha astillas contra el suelo. La repetición de la imagen no vuelve equivalentes los hechos. Invita, sin embargo, a escuchar una resonancia: la fragmentación acompaña tanto el reconocimiento entre dos hombres heridos como la clausura de la voz del cantor.

La narración continúa después del golpe. La destrucción del instrumento no destruye la posibilidad del relato. Otra voz cuenta la partida y admite lo que no sabe de su desenlace. Ese desplazamiento permite que la historia sobreviva al silencio de quien la cantó. La experiencia compartida no depende ya sólo de la permanencia de una persona frente a su guitarra.

La tropilla y las últimas poblaciones

*Cruz y Fierro, de una estancia
una tropilla se arriaron;
por delante se la echaron
como criollos entendidos
y pronto, sin ser sentidos,
por la frontera cruzaron.*

*Y cuando la habían pasao,
una madrugada clara
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones;
y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2287–2298.

La partida necesita caballos. Después de un relato donde la pérdida del moro había significado pérdida de movilidad, la tropilla se vuelve condición material del cruce. La voz narrativa dice que se la arriaron de una estancia; no describe una compra, un permiso ni un acuerdo con su propietario. Ese detalle impide convertir la fuga en un tránsito sin conflicto con el orden de la propiedad. Los hombres obtienen los animales que hacen posible su salida dentro de un mundo donde las relaciones con esos recursos siguen en disputa.

El caballo conserva, a lo largo de toda la primera parte, una función más amplia que el transporte. Permite trabajar, buscar amparo, huir, combatir y recorrer distancias. Su presencia liga cuerpo y territorio. Tan sólo hallé la tapera recupera esa relación para explicar por qué la privación de un animal puede destruir capacidades que no se reemplazan con facilidad. En el cierre, la caballada devuelve una posibilidad de movimiento, pero no devuelve un hogar. (Darrigrand, 2026, cap. XIV, pp. 65–85)

Cruz pide a Fierro que mire las últimas poblaciones. El gesto obliga a detener la vista cuando la marcha ya avanzó. El compañero no le muestra sólo la salida: le muestra lo que queda atrás. La madrugada clara permite reconocer la distancia entre el lugar abandonado y el espacio que todavía deben atravesar. La claridad del paisaje contrasta con la incertidumbre del destino.

Las lágrimas interrumpen cualquier lectura de la fuga como triunfo completo. Fierro había afirmado que todas las tierras eran buenas; ahora llora al mirar unas po-

blaciones precisas. El territorio no es intercambiable sólo porque otro suelo pueda ofrecer recursos. El pago guarda una singularidad hecha de relaciones, recuerdos y pérdidas. Quien se aleja del gobierno también se aleja de lugares donde su vida había tenido sentido.

La historia local puede comenzar por una fundación, un plano o la formación de una estancia. Esta lectura propone que también comience por la pregunta sobre quiénes pudieron permanecer. San Antonio y Sol Argentino no desaparecen bajo esa pregunta; adquieren otro espesor. Sus trayectorias deben examinarse junto a quienes trabajaron, circularon, negociaron o perdieron condiciones de autonomía en el territorio que esos establecimientos contribuyeron a organizar.

Un telar de desdichas y una historia sin desenlace

*Y siguiendo el fiel del rumbo
se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto
en alguna correría,
pero espero que algún día
sabré de ellos algo cierto.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2299–2304.

La voz que cuenta no sabe qué ocurrió después. Admite la posibilidad de la muerte y expresa la esperanza de recibir noticias. El final no confirma la seguridad que Fierro había prometido ni la refuta mediante una desgracia ya conocida. Deja a los hombres en un espacio abierto y al lector y la lectora ante la insuficiencia de las noticias.

Ese límite forma parte del sentido del cierre. El poema no ofrece una salida que repare las injusticias ni una garantía de que el alejamiento pueda hacerlo. La primera parte termina en 1872 con esa incertidumbre. La vuelta de Martín Fierro, publicada en 1879, permitirá leer otra elaboración de la experiencia. No conviene trasladar anticipadamente sus hechos para convertir la duda de este final en una información que aquí todavía no existe.

*Y ya con estas noticias
mi relación acabé;
por ser ciertas las conté,
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que usté ve.*

*Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó;
y aquí me despido yo,
que he relatao a mi modo
males que conocen todos
pero que naides contó.*

El gaucho Martín Fierro, canto XIII, versos 2305–2316.

El «telar de desdichas» transforma la sucesión de episodios en una imagen de trama. La desgracia no aparece como hecho aislado: cada gaucho que el interlocutor puede ver reúne una historia. El cierre invita a reconocer una condición que excede a Fierro, aunque la lectura no deba volver idénticas todas las experiencias rurales. El singular conserva una voz; el plural abre el problema social.

«Por ser ciertas las conté» pertenece a la afirmación de esa voz narrativa. No convierte el poema en expediente ni demuestra que cada personaje y cada episodio tengan una correspondencia histórica literal. La certeza que el cierre reclama debe leerse junto a su declaración anterior de desconocimiento sobre el destino de los hombres. El relato afirma los males que contó y reconoce un límite acerca de aquello que ocurrió fuera de su alcance.

Cierre de la primera parte

La primera parte concluye, entonces, con una partida y una tarea. La partida pertenece a Fierro y Cruz. La tarea corresponde también a quienes leen: examinar qué relaciones hicieron precaria una forma de vida, qué poder contribuyó a desahacerla y qué voces quedan fuera de la narración. La historia de Benito Juárez aporta una escala concreta para ese examen. El poema aporta una experiencia literaria de sus costos. Su encuentro permite comprender que fundar, producir y organizar un territorio también puede significar, para una parte de sus habitantes, perder las condiciones para seguir en él.

La vuelta de Martín Fierro abrirá otra etapa de esta experiencia. El regreso exigirá volver sobre la posibilidad de permanecer, los vínculos familiares, el trabajo y las relaciones con la autoridad. La lectura continuará canto a canto, con la misma pregunta por las transformaciones de las condiciones de vida. Quedan, por ahora, las lágrimas de Fierro ante las últimas poblaciones: una memoria del pago que la partida no consigue borrar y una pertenencia que el orden no ha sabido proteger.

Segunda parte

La vuelta de Martín Fierro

Fierro entre los pampas

El canto I como umbral. El regreso de la voz de Fierro se sitúa en 1879 y enlaza las dos partes del poema. El personaje retorna desde el territorio indígena en el mismo año en que el Estado presenta la campaña de Julio A. Roca como victoria definitiva. Desde el canto II, la narración retrocede hacia la experiencia del cautiverio y abre una extensa descripción de los pueblos pampas, el malón, la epidemia, la cautiva y el regreso.

PRIMERA HIPÓTESIS

La llamada antropología de los pampas no constituye una descripción neutral de las sociedades indígenas. Surge de la mirada de un gaucho cautivo que desconoce la lengua, teme por su vida y traduce lo que observa mediante prejuicios de frontera. Sin embargo, su relato registra parlamentos, autoridades, redes de vigilancia, prácticas terapéuticas, formas de trabajo, conocimientos ecuestres, desplazamientos y vínculos con el territorio. La lectura debe distinguir entre las acciones que Fierro alcanza a reconocer y las generalizaciones que convierten esas acciones en atributos de una supuesta naturaleza indígena.

SEGUNDA HIPÓTESIS

La fecha de publicación modifica el sentido político de la experiencia narrada. Hernández escribe cuando la autonomía territorial de los pueblos pampas ya sufre la ofensiva estatal de 1879. El poema, las pinturas y los documentos reunidos en esta sección no ofrecen una misma verdad: construyen posiciones diferentes sobre el malón, la cautiva, la epidemia y la frontera. El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite reponer la larga duración del poblamiento, las relaciones de intercambio y violencia, y las huellas que el relato del desierto dejó fuera de la historia oficial. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Canto I

Volver a cantar en un mundo transformado

ORIENTACIÓN

¿Qué cambia cuando Fierro vuelve a cantar siete años después y qué relación existe entre esa nueva voz, la posición política de Hernández y el triunfo estatal que 1879 quiso celebrar?

Una voz que regresa después de siete años

En 1879, contemporáneamente al nacimiento de su hija Carolina, Hernández termina de escribir en los altos de la Librería del Plata, *La vuelta de Martín Fierro*. Ese año, también, se realiza la “triumfal” Conquista del Desierto por Julio A. Roca, ministro de Nicolás Avellaneda.

La coincidencia reúne dos regresos que no significan lo mismo. Fierro vuelve del territorio indígena y recupera una voz que el final de 1872 había dejado fuera del alcance del gobierno. El Estado, en cambio, presenta la ocupación militar de esos territorios como una victoria nacional. El canto no ofrece todavía una explicación completa de esa simultaneidad, pero obliga a leer el regreso personal dentro de un país que ha transformado la frontera por la fuerza.

Este capítulo amplía el comentario publicado el 20 de octubre de 2022 dentro de la lectura colectiva que dio origen a *La experiencia Martín Fierro*. Aquella conver-

sación, identificada con la referencia #MFierro150, señaló la recuperación de la voz lírica, la popularidad alcanzada durante los siete años que separan ambas partes y el deseo final de vivir y trabajar. Esos núcleos conservan aquí su lugar. El diálogo con Tulio Halperín Donghi, Tan sólo hallé la tapera y la pintura de Juan Manuel Blanes permite examinar el cambio de posición desde el cual Hernández retoma a su personaje. (Halperín Donghi, 1985)

La primera parte terminaba con Fierro y Cruz ante las últimas poblaciones. La segunda no empieza en el instante siguiente de una cronología continua. Entre un libro y otro transcurrieron siete años históricos, políticos y editoriales. El público había convertido al gaucho perseguido en una figura reconocible; Hernández había regresado a la vida política de Buenos Aires y en 1879 ocupó una banca en la Legislatura provincial. La continuidad narrativa convive, por lo tanto, con una transformación de la relación entre autor, personaje y lectores.

Pedir atención ante un público que ya conoce el nombre

*Atención pido al silencio
y silencio a la atención,
que voy en esta ocasión,
si me ayuda la memoria,
a mostrarles que a mi historia
le faltaba lo mejor.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 1–6. (Hernández, 2022)

El pedido inicial conserva la escena oral del canto, pero modifica su escala. En 1872, Fierro había templado la guitarra para contar sus penas; en 1879 puede dirigirse a un auditorio que ya sabe quién es. La atención que reclama no parte de un anonimato completo. La historia anterior circuló por la campaña, llegó a nuevas ediciones y produjo una comunidad de oyentes y lectores que espera la continuación.

La frase «le faltaba lo mejor» cumple dos funciones. Promete una parte desconocida de la vida del personaje y reconoce que el relato previo ya posee una existencia pública. Fierro no necesita volver a presentar desde cero la injusticia que padeció. Puede apoyarse en una memoria compartida y anunciar que la historia todavía no ha concluido. La autoridad del cantor procede, a la vez, de lo sufrido y del reconocimiento que obtuvo su relato.

Halperín observa que, entre ambos poemas, el matrero y su creador se convirtieron en figuras públicas. Esa mutación no borra la denuncia de la primera parte,

pero altera la escena desde la cual se formula. El canto solitario se despliega ahora frente a un público admirativo. Hernández ya no ocupa la misma posición de marginación política que acompañó la escritura de 1872. Tampoco se limita a actuar como transcriptor fiel de una voz rural: comienza a presentarse como intérprete capaz de orientar a ese público mediante la palabra de Fierro. (Halperín Donghi, 1985)

Volver del desierto como quien despierta

*Viene uno como dormido
cuando vuelve del desierto;
veré si a explicarme acierto
entre gente tan bizarra,
y si al sentir la guitarra
de mi sueño me despierto.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 7–12.

El regreso no se presenta como una entrada segura en un mundo conocido. Fierro vuelve «como dormido» y necesita la guitarra para despertar. La comparación mantiene en suspenso aquello que vivió fuera de las poblaciones. Antes de contar, debe recuperar la relación entre memoria, palabra y auditorio. La guitarra no acompaña un relato ya disponible: ayuda a producirlo.

La palabra «desierto» pertenece al vocabulario del personaje y a la lengua política de su tiempo. No designa un espacio sin habitantes. Fierro regresa de sociedades indígenas con autoridades, conflictos, prácticas y vínculos que los cantos siguientes relatarán desde una mirada fronteriza. Tan sólo hallé la tapera insiste en esa diferencia: llamar desierto a un territorio habitado permitió presentar su ocupación como fundación y su apropiación como progreso. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La lectura debe conservar esa tensión desde el comienzo. El poema ofrece el testimonio de un criollo que atravesó la frontera y vuelve con una experiencia que aún no conocemos. El lenguaje público de 1879 convierte ese mismo espacio en superficie disponible para el avance estatal, la propiedad y la producción. Este primer canto no desarrolla todavía una antropología fronteriza de la pampa. Prepara, sin embargo, la pregunta por la posición desde la cual Fierro describirá a los pueblos que lo recibieron.

No perder la voz entre tantas pérdidas

*Gracias le doy a la Virgen,
gracias le doy al Señor,
porque entre tanto rigor
y habiendo perdido tanto,
no perdí mi amor al canto
ni mi voz como cantor.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 37–42.

La voz constituye una posesión que sobrevivió a la pérdida del rancho, la familia, la hacienda, el caballo y el compañero. Fierro no afirma que haya recuperado esos bienes. Agradece que el rigor no haya destruido su capacidad de cantar. El comienzo de la Vuelta enlaza así la continuidad del personaje con una facultad, no con la restitución de su mundo.

Ese contraste prolonga la pregunta central de Tan sólo hallé la tapera. La ruina no prueba que antes no hubiera nada; prueba que existió una trama de vínculos, trabajos y objetos que podía deshacerse. El regreso de Fierro tampoco restaura por sí solo el habitar perdido. Su voz puede narrar la ausencia, pero no sustituye la casa, los hijos ni las condiciones materiales de una vida autónoma. (Darrigrand, 2026, caps. III–VI, pp. 190–226)

La continuidad del cantor tampoco supone que Hernández permanezca idéntico a sí mismo. Halperín rechaza una explicación que reduzca el pasaje a una simple traición o a una dócil «vuelta al redil». El autor siempre había sostenido proyectos de reforma y progreso rural vinculados con sectores dirigentes; la experiencia jordanista había producido una identificación excepcional con los perseguidos. Después, el éxito del poema y su reinserción política volvieron a establecer una distancia entre el escritor y el matrero. La Vuelta nace dentro de esa relación más compleja. (Halperín Donghi, 1985)

Cantar opinando

*El campo es del inorante;
el pueblo del hombre estruido;
yo que en el campo he nacido
digo que mis cantos son
para los unos... sonidos,
y para otros... intención.*

*Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 55–66.

La oposición entre campo y pueblo reproduce una jerarquía que Fierro conoce y discute. Quienes se consideran instruidos pueden oír sólo una forma rústica; quienes reconocen la intención advierten que el canto formula un juicio. Fierro no se para para placer, memoria y pensamiento. Su modo de cantar consiste en opinar acerca de la experiencia.

El pasaje también revela una nueva conciencia del alcance del poema. Halperín muestra que Hernández comenzó a valorar la forma gauchesca como instrumento para llegar a un público que la tribuna parlamentaria, el libro y la prensa no alcanzaban del mismo modo. Esa eficacia tuvo un costo: el escritor asumió con mayor claridad una misión pedagógica y colocó su vínculo con los lectores rurales al servicio de una orientación social. Fierro conserva su voz, pero esa voz queda inscrita en un proyecto autoral más visible. (Halperín Donghi, 1985)

La distinción no autoriza a considerar la Vuelta como un sermón que ha borrado toda contradicción. El personaje todavía reclama que se crea al testigo, declara que no adula a nadie y anticipa verdades incómodas. La nueva posición de Hernández condiciona el poema, pero no controla cada uno de sus sentidos. La potencia de Fierro procede también de los conflictos que su creador no resuelve por completo.

1879: un triunfo que necesita una imagen

Mientras Fierro pide atención para volver del «desierto», la política nacional convierte la ocupación militar en una prueba del poder del Estado. La campaña dirigida por Julio A. Roca, ministro de Guerra y Marina de Nicolás Avellaneda, avanzó sobre territorios indígenas y abrió una transferencia de tierras hacia la explotación privada. La fecha compartida no vuelve equivalentes el poema y la campaña. Permite leerlos dentro de una misma transformación histórica.

Tan sólo hallé la tapera examina esa transformación desde una escala local. San Antonio, los cantones, las tolderías, los caminos y las poblaciones del sudeste bonaerense muestran que la frontera nunca fue un vacío. Allí coexistieron enfrentamientos, intercambios, acuerdos, trabajo rural y formas diversas de autoridad. La ocupación estatal reorganizó relaciones previas y convirtió una violencia territorial en condición del nuevo orden agropecuario. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

El libro también permite conectar dos momentos que una narración triunfal separa. La estancia y el fortín no pertenecen a historias independientes: tierra, ganado, poder militar y autoridad política se articularon durante la expansión fronteriza. Después de 1879, la desaparición de la frontera no hizo desaparecer el disciplinamiento rural. Cambiaron sus instrumentos y se consolidó un espacio de propiedad, mercado y trabajo dependiente.



Juan Manuel Blanes, *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del general Julio A. Roca, 1879, 1891–1896*. Óleo sobre tela, 411 × 716 cm. Encargo del Ministerio de Guerra y Marina; Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

El ejército ordena la llanura

Blanes terminó la pintura entre 1891 y 1896, más de una década después de la expedición. El Ministerio de Guerra y Marina había encargado la obra en 1887, ante la cercanía del décimo aniversario de la partida de Roca. No estamos ante un registro inmediato del acontecimiento. Estamos ante una reconstrucción estatal que selecciona protagonistas, organiza jerarquías y propone una memoria.

La composición extiende el horizonte y reduce el paisaje a una franja baja. Sobre esa horizontal, el ejército impone un orden frontal. Roca ocupa el centro montado; los oficiales forman una línea de retratos reconocibles y los regimientos continúan hacia el fondo. Los uniformes oscuros, las gorras rojas, las lanzas y la artillería convierten la llanura en escenario de revista militar. El avance aparece disciplinado, numeroso y dueño del espacio.

La lectura reunida por Laura Malosetti Costa señala que Blanes buscó verosimilitud documental mediante fotografías, retratos, uniformes, monturas y espuelas, pero no copió una fotografía de la campaña. Inventó una formación imposible como testimonio directo y eficaz como alegoría política. La precisión de los detalles no elimina la construcción; la vuelve más persuasiva. (Malosetti Costa, 2023)

La derecha reúne a integrantes de la Armada y de la comisión científica con sus instrumentos. La escena enlaza ocupación militar, conocimiento técnico y apropiación territorial. La izquierda ubica al capellán Antonio Espinosa junto a indígenas catequizados, una cautiva que la lectura oficial presenta como redimida y un niño mestizo. La pintura distribuye así ciencia y religión a los lados del mando militar, como si cada poder confirmara la legitimidad del centro.

Dos figuras pequeñas orientan la entrada del espectador. El perro del primer plano mira hacia el grupo principal y abre una distancia entre nuestra posición y la comitiva. En el extremo izquierdo, las personas indígenas y la cautiva ocupan el margen de una escena que se realiza sobre sus territorios. La centralidad visual del ejército depende de esa desigualdad: unos aparecen como sujetos del acontecimiento; otros, como destinatarios de una civilización definida por quienes avanzan.

Lo que el cuadro deja fuera

La lectura compilada por Malosetti Costa considera esta obra una representación especialmente eficaz del orden conservador. Su eficacia reside tanto en lo que muestra como en lo que oculta. La escena no exhibe combates, muertes, deportaciones masivas, separación de familias, servidumbre ni distribución de las tierras ocupadas. La violencia queda fuera del encuadre y el resultado aparece como una marcha serena hacia un espacio disponible. (Malosetti Costa, 2023)

Esa exclusión visual dialoga con la palabra «desierto». Si el territorio parece vacío, el avance puede presentarse como ocupación y no como despojo. Si los indígenas quedan en los bordes o bajo la tutela religiosa, el ejército puede asumir el centro moral del relato. El cuadro no miente porque carezca de detalles exactos; produce un sentido político mediante la relación entre exactitud, omisión y jerarquía.

Tan sólo hallé la tapera aporta un contrapunto material. Los rastros de tolderías, cantones, estancias, aguadas, caminos y poblaciones impiden aceptar la llanura como fondo inerte. La historia de Benito Juárez muestra una frontera poblada, conflictiva y productiva antes de su clausura militar. Desde esa escala, la imagen de Blanes puede leerse como el momento simbólico en que el espacio complejo queda reunido bajo una autoridad que se presenta como única. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

El diálogo con Halperín agrega otra dimensión. Para 1879, el programa ruralista de Hernández también enfrenta un mundo distinto: la Conquista del Desierto y el fin de la leva vuelven obsoletos algunos conflictos que habían organizado su denuncia anterior. El nuevo poema no abandona el sufrimiento de Fierro, pero lo reinscribe en una pampa que el Estado y la gran propiedad imaginan ya pacificada. La diferencia entre ambos libros no nace sólo de una decisión íntima del autor; corresponde también a una transformación de las condiciones históricas de su intervención. (Halperín Donghi, 1985)

Verdad, duración y autoridad del cantor

*Pero voy en mi camino
y nada me ladiará;
he de decir la verdá,
de naidés soy adulón;
aquí no hay imitación,
ésta es pura realidá.*

*Y el que me quiera enmendar
mucho tiene que saber;
tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar;
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.*

*Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que lo que ellos relatan,
mis cantos han de durar:
mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 85–102.

Fierro afirma que no imita y que ofrece la realidad. Esa declaración no convierte el poema en un expediente transparente. Define la posición de un testigo que reclama autoridad frente a posibles correcciones. El lector y la lectora deben atender a la experiencia que sostiene la voz y, a la vez, reconocer que toda narración selecciona, ordena y omite, como también lo hace la pintura de Blanes.

La disputa por la realidad atraviesa ambos objetos. Fierro presenta la verdad de sus padecimientos desde la memoria; Blanes presenta una versión del triunfo desde una composición retrospectiva. Uno pide que el público rumie lo escuchado. El otro organiza la mirada para que la jerarquía parezca natural. La comparación no iguala poema y pintura: permite advertir que la autoridad de una representación depende de quién puede hablar, qué lugar ocupa y qué ausencias deja sin nombre.

La bravata sobre la duración ya conoce el éxito de la primera parte. El personaje afirma que sus cantos sobrevivirán a quienes los oyen y a los asuntos que relatan.

La frase reúne confianza poética y conciencia histórica. El gaucho que perdió casi todo vuelve con una palabra capaz de atravesar el tiempo; el autor que había sido marginal vuelve con una obra que ya modificó su posición pública.

Venir para vivir y trabajar

*He visto rodar la bola
y no se quiere parar;
al fin de tanto rodar
me he decidido a venir
a ver si puedo vivir
y me dejan trabajar.*

*Sé dirigir la mansera
y también echar un pial;
sé correr en un rodeo,
trabajar en un corral;
me sé sentar en un pértigo
lo mesmo que en un bagual.*

La vuelta de Martín Fierro, canto I, versos 133–144.

El canto concluye su presentación con un propósito elemental y político: vivir y trabajar. Fierro no pide volver a la intemperie ni reivindica la violencia como destino. Enumera saberes agrícolas, ganaderos y ecuestres que lo vuelven capaz de producir. La mansera y el corral amplían la figura del jinete; el trabajador conoce tareas distintas y reclama una oportunidad para ejercerlas.

La condición decisiva aparece en el verbo «dejan». La capacidad de trabajar no basta cuando otros controlan el acceso a la tierra, los animales, el empleo y la legalidad. La frase conserva la memoria de la primera parte: Fierro había trabajado antes de que la leva lo apartara de su hogar. Su regreso pregunta si el nuevo orden reconocerá esa aptitud o volverá a convertir su movilidad y su autonomía en sospecha.

Halperín muestra que el fin de la frontera y de la leva no produjo una libertad rural completa. Los propietarios lamentaron la pérdida de mecanismos que habían servido para reclutar y disciplinar trabajadores, y buscaron otros papeles y controles. Tan sólo hallé la tapera examina el mismo problema desde la reorganización de la tierra: el orden que expande la producción puede reducir las condiciones que permiten a una persona vivir y trabajar por cuenta propia. (Darrigrand, 2026,

caps. VII–VIII, pp. 171–189; Halperín Donghi, 1985)

Por eso el primer canto no debe leerse como una reconciliación ya consumada. Fierro ha vuelto, pero todavía no sabemos dónde se encuentra, quiénes lo escuchan ni qué ha ocurrido con Cruz. Ha recuperado su voz, pero no ha recuperado una casa. Se presenta como trabajador, aunque su posibilidad de trabajar depende del permiso de un orden que antes lo expulsó.

El umbral de la segunda parte

El canto I cumple una función de umbral. Restablece la voz, convoca al auditorio y anuncia una historia que faltaba. Al mismo tiempo, deja visibles las diferencias entre 1872 y 1879: el personaje vuelve ante un público que lo conoce; el autor escribe desde una posición política distinta; la frontera que había ofrecido una salida ha sido ocupada por el Estado y convertida en emblema de victoria.

La pintura de Blanes condensa la memoria oficial de esa victoria. Su llanura ordenada por el ejército contrasta con el territorio habitado y disputado que reconstruye Tan sólo hallé la tapera. El poema queda entre ambas perspectivas: Fierro trae una experiencia de las tolдерías, pero la contará con categorías, temores y jerarquías propias de un hombre de frontera. Escuchar esa voz exigirá reconocer lo que sabe y también los límites de su mirada. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Desde el canto II comenzará, por eso, una antropología fronteriza de la pampa: no una descripción exterior y neutral de los pueblos indígenas, sino el examen de aquello que un gaucho criollo observa, interpreta, teme, juzga o no alcanza a comprender desde los fortines y la travesía. Este primer capítulo deja preparado ese trabajo. Antes de entrar en las tolдерías, sitúa el regreso dentro del año en que el Estado proclamó que el llamado desierto ya le pertenecía.

Canto II

Mirar desde el cautiverio

ORIENTACIÓN

¿Qué conoce Fierro de los pueblos pampas durante su cautiverio y qué límites imponen a ese conocimiento el miedo, la distancia lingüística y los prejuicios de un criollo de frontera?

El relato que faltaba

El canto I de *La vuelta de Martín Fierro* restableció la voz del cantor y situó su regreso en 1879, el mismo año en que la campaña encabezada por Julio A. Roca transformó de manera irreversible la frontera sur. El canto II retrocede en el tiempo narrado. Fierro vuelve a 1872, al instante en que él y Cruz dejaron las últimas poblaciones y entraron en territorio indígena. La cronología del relato obliga, por lo tanto, a sostener dos tiempos a la vez: el personaje recuerda una frontera todavía activa; Hernández escribe cuando el Estado presenta su ocupación militar como una victoria consumada.

Esta diferencia modifica el valor de cada observación. Lo que Fierro cuenta sobre los pampas no llega desde una mirada exterior, serena y omnisciente. Habla un fugitivo que ignora la lengua, teme por su vida y depende de decisiones que apenas comprende. Sin embargo, su relato registra parlamentos, jerarquías, mediaciones, alianzas, sistemas de vigilancia, intercambios de cautivos y preguntas de carácter militar. Entre el insulto y el dato, entre el terror y la atención, el canto construye un conocimiento inestable. A ese conjunto de observaciones situadas, parciales y contradictorias lo llamaremos aquí una antropología de los pampas.

La expresión no atribuye a Fierro el método ni la distancia crítica de la antropología moderna. Señala otra cosa: la densidad con que un hombre de la frontera describe formas de autoridad, prácticas colectivas y relaciones con el territorio, aun cuando las traduce mediante categorías que reducen a sus habitantes a la figura del «salvaje». La lectura deberá separar, sin aislarlos por completo, aquello que el personaje alcanza a ver de la lengua con que lo interpreta.

La pena antes del encuentro

*Triste suena mi guitarra
y el asunto lo requiere;
ninguno alegrías espere
sinó sentidos lamentos
de aquel que en duros tormentos
nace, crece, vive y muere.*

*Es triste dejar sus pagos
y largarse a tierra ajena
llevándose la alma llena
de tormentos y dolores;
mas nos llevan los rigores
como el pampero a la arena.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 163–174.

La guitarra anuncia que el episodio será contado como una experiencia de dolor. Antes de describir a los indígenas, Fierro se describe a sí mismo: llega a «tierra ajena» expulsado por los rigores de la sociedad criolla. La comparación con el pampero concentra su falta de voluntad. No entra como conquistador, explorador o comerciante; es llevado como la arena por una fuerza que lo excede. Esa posición importa porque condiciona cuanto verá después.

La expresión «tierra ajena» también revela una frontera mental. Para Fierro, el espacio comienza a ser ajeno cuando se aleja de sus pagos, aunque ese territorio esté habitado, recorrido, nombrado y gobernado por otros. Tan sólo hallé la tapera permite reconocer el problema en una escala local: la pampa que los documentos estatales y las campañas militares representan como vacío contiene aguadas, caminos, rastrilladas, tolдерías, zonas de pastoreo y redes de intercambio. El desierto es, en buena medida, una palabra producida desde el lado cristiano de la frontera. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

*Irse a cruzar el desierto
lo mismo que un forajido,
dejando aquí en el olvido,
como dejamos nosotros,
su mujer en brazos de otro
y sus hijitos perdidos!*

*En la orilla de un arroyo
solitario lo pasaba;
en mil cosas cavilaba
y, a una güelta repentina,
se me hacía ver a mi china
o escuchar que me llamaba.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 175–180 y 187–192.

El espacio abierto no libera a Fierro. Amplifica la pérdida. El arroyo, el caballo que bebe y la llanura no forman un paisaje disponible para la contemplación: se convierten en superficies donde reaparecen la mujer y los hijos. La aparente visión de la «china» nace de la memoria y del aislamiento. Antes de conocer la tolдерía, Fierro ya se encuentra desorientado entre lo que ve, lo que recuerda y lo que imagina.

La palabra «forajido» devuelve la causa política de esa soledad. Fierro y Cruz no llegan a los toldos por una elección libre ni porque pertenezcan al mundo indíge-

na. Huyen de una justicia que los persigue y buscan protección más allá de su alcance. La sociedad que los expulsa permanece dentro del relato. Por eso el canto no enfrenta simplemente dos culturas: sigue las consecuencias de una violencia estatal que empuja a dos gauchos fuera del orden criollo y los coloca bajo otro poder.

Llegar en mal momento

*Recordarán que con Cruz
para el desierto tiramos;
en la pampa nos entramos,
cayendo por fin del viaje
a unos toldos de salvajes,
los primeros que encontramos.*

*La desgracia nos seguía;
llegamos en mal momento:
estaban en parlamento
tratando de una invasión,
y el indio en tal ocasión
recela hasta de su aliento.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 199–210.

El primer dato que ofrece la llegada no es una escena de desorden, sino un parlamento. Los recién llegados encuentran una reunión política en la que se discute una acción militar. La palabra procede del vocabulario de frontera y designa una institución de deliberación y negociación reconocible para indígenas y cristianos. Fierro comprende lo suficiente para advertir que se prepara una invasión, pero no conoce el contenido del debate ni las alianzas que están en juego.

La sospecha que recae sobre ellos tiene una razón estratégica. En la frontera, el «bombero» es quien observa movimientos, calcula fuerzas y lleva información al enemigo. Dos hombres que llegan desde las poblaciones en medio de un parlamento pueden ser espías. El recelo no aparece, entonces, como un impulso inexplicable: pertenece a una situación de guerra en la que la información, los caballos y las armas resultan decisivos.

Fierro, sin embargo, cuenta ese momento desde el peligro inmediato. La frase «hasta de su aliento» convierte la cautela política en un rasgo absoluto del «indio». Ese paso de una circunstancia a una esencia se repetirá a lo largo del canto. Una práctica concreta se vuelve prueba de un carácter colectivo; la reacción de un

grupo se extiende a todos. La antropología fronteriza comienza precisamente en esa fricción entre observación y generalización.

La antropología de los pampas

La descripción de Fierro posee una doble condición. Por una parte, registra con notable precisión una sociedad que delibera, distribuye autoridad, controla cautivos y busca noticias sobre el adversario. Por otra, vuelve inteligible esa sociedad mediante imágenes de animalidad, exceso y ferocidad. No conviene elegir uno solo de esos planos. El valor crítico del canto surge cuando se leen juntos: el poema deja ver prácticas pampas y, al mismo tiempo, las condiciones desde las cuales un criollo las juzga.

La denominación «pampas» también exige cautela. En los documentos del siglo XIX puede funcionar como una categoría amplia, impuesta desde afuera y aplicada a grupos, jefaturas y alianzas cambiantes. Fierro no ofrece una clasificación de esas diferencias. Dice «el indio» en singular y convierte una diversidad política e histórica en una figura compacta. La lectura puede conservar la palabra del poema sin adoptarla como descripción suficiente.

Una lengua que Fierro no comprende

*Se armó un tremendo alboroto
cuando nos vieron llegar;
no podíamos aplacar
tan peligroso hervidero;
nos tomaron por bomberos
y nos quisieron lanzar.*

*Y déle en su lengüeteo
hacer gestos y cabriolas;
uno desató las bolas
y se nos vino en seguida:
ya no creíamos con vida
salvar ni por carambola.*

*Allá no hay misericordia
ni esperanza que tener;
el indio es de parecer
que siempre matar se debe,
pues la sangre que no bebe
le gusta verla correr.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 211–216 y 223–234.

El pasaje desplaza el nombre de la lengua por «lengüeteo». Fierro oye voces que no comprende y las reduce a sonido, gesto y movimiento. «Alboroto», «hervidero» y «cabriolas» transforman la escena en agitación corporal. El problema no reside sólo en la diferencia idiomática: quien narra no reconoce en esas palabras un discurso que pueda citar, discutir o transmitir. La voz indígena queda fuera de la narración hasta que interviene el lenguaraz.

Martínez Estrada observó que el poema concede muy pocas formas de habla directa a los indígenas y que, cuando las ofrece, suele someterlas a una imitación estereotipada. Esa asimetría resulta decisiva. Fierro puede explicar su dolor durante cientos de versos; quienes lo reciben aparecen primero como cuerpos, gritos y armas. La escena informa sobre una situación de amenaza, pero también sobre la dificultad —y a veces la negativa— del narrador para reconocer como lenguaje aquello que no entiende. (Martínez Estrada, 1958)

La afirmación sobre la sangre extrema ese procedimiento. Del peligro de una ejecución se pasa a una teoría general sobre un pueblo que mataría por gusto. La rima produce una sentencia fácil de recordar y, por esa misma eficacia, puede borrar el contexto: Fierro y Cruz han sido confundidos con espías durante la preparación de un malón. Comprender la situación no elimina la violencia que padecen, pero impide convertirla sin resto en una naturaleza indígena.

En este punto cambia el régimen de representación respecto de El gaucho Martín Fierro. En la primera parte, el territorio indígena podía imaginarse como salida frente a la persecución estatal. En la Vuelta, esa exterioridad se vuelve cautiverio, amenaza y pérdida. El cambio no exige aceptar como verdad histórica cada juicio de Fierro. Exige preguntar qué ocurrió entre la esperanza de escapar y el relato retrospectivo de 1879, escrito cuando la derrota militar de las sociedades indígenas ya organiza el horizonte público.

Prudencia, valor y dependencia

*Cruz se dispuso a morir
 peliando y me convidó.
 «Aguantemos, dije yo,
 el fuego hasta que nos queme».
 Menos los peligros teme
 quien más veces los venció.*

*Se debe ser más prudente
 cuanto el peligro es mayor;*

*siempre se salva mejor
andando con alvertencia,
porque no está la prudencia
reñida con el valor.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 235–246.

La respuesta de Fierro interrumpe el impulso heroico. Cruz propone combatir; su compañero elige esperar. La prudencia no es cobardía, sino una lectura de la desigualdad de fuerzas. Ambos están desarmados, sin caballos y rodeados. Sobrevivir requiere suspender la pelea y aceptar que su destino depende de una decisión ajena.

Este breve intercambio también modifica la imagen de Fierro. El cantor que en la primera parte había respondido con el cuchillo aprende a no confundir valor con ataque. La experiencia de la frontera produce un saber práctico: mirar, esperar y reconocer el poder del otro. Esa disposición hace posible el resto de la descripción. Sin ella, el encuentro habría terminado antes de que Fierro pudiera distinguir autoridades, procedimientos y finalidades.

El cacique, el lenguaraz y el canje

*Vino al fin el lenguaraz
como a traírnos el perdón;
nos dijo: «La salvación
se la deben a un cacique;
me manda que les explique
que se trata de un malón.*

*»Les ha dicho a los demás
que ustedes queden cautivos
por si caín algunos vivos
en poder de los cristianos,
rescatar a sus hermanos
con estos dos fugitivos».*

*Volvieron al parlamento
a tratar de sus alianzas,
o tal vez de las matanzas;
y conforme les detallo,
hicieron cerco a caballo*

recostándose en las lanzas.

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 247–264.

La llegada del lenguaraz reorganiza la escena. Allí donde Fierro había oído un «lengüeteo», aparece una traducción que identifica actores, motivos y reglas. Un cacique interviene ante los demás, evita la muerte de los recién llegados y propone conservarlos como cautivos. La autoridad no es absoluta: debe hablar ante una reunión y formular una solución que resulte útil para el conjunto.

El canje proyectado enlaza ambos lados de la frontera. Los indígenas pueden caer vivos «en poder de los cristianos», del mismo modo que Fierro y Cruz quedan en poder de los pampas. El cautiverio no pertenece a un mundo aislado; forma parte de una relación de guerra, negociación y restitución. Los dos fugitivos adquieren valor como posibles equivalentes de otros prisioneros. Sus cuerpos ingresan en una política de reciprocidades forzadas.

La figura del lenguaraz muestra, además, que la frontera no separa dos universos comunicados. La traducción requiere personas capaces de circular entre lenguas, códigos y autoridades. Su palabra no es un adorno narrativo: hace posible el perdón, explica el malón y vuelve inteligible la decisión del cacique. Fierro conoce la razón de su supervivencia porque existe esa mediación.

Aun después de recibir la explicación, el narrador vacila: el parlamento trata «de sus alianzas, / o tal vez de las matanzas». El verso reúne un dato seguro y una conjetura. Sabe que existen alianzas; imagina que el contenido último puede ser la matanza. Esa vacilación debe conservarse, porque marca el límite de su saber. Fierro observa una institución política, pero no accede plenamente a su deliberación.

El parlamento y la escena de autoridad

*Dentra al centro un indio viejo
y allí a lengüetiar se larga;
quién sabe qué les encarga,
pero toda la riunión
lo escuchó con atención
lo menos tres horas largas.*

*Pegó al fin tres alaridos,
y ya principia otra danza;
para mostrar su pujanza
y dar pruebas de jinete,*

*dio riendas rayando el flete
y revolando la lanza.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 265–276.

El «indio viejo» ocupa el centro y habla durante horas ante una reunión atenta. Aunque Fierro no comprende el mensaje, registra una escena de autoridad fundada en la palabra, la duración y la escucha colectiva. El dato contradice el vocabulario que lo rodea. No hay aquí una multitud incapaz de deliberar: hay un orador, una audiencia y un tiempo reservado a la decisión.

Después del discurso, la demostración ecuestre enlaza capacidad militar y representación pública. El jinete recorre la fila, enfrenta a cada hombre y hace vibrar la lanza. Fierro interpreta el movimiento como prueba de «pujanza». Su descripción permite advertir una ceremonia que distribuye coraje, cohesión y disposición para la guerra, aunque la nombre «danza» y pronto la compare con un incendio.

*Se vuelve aquello un incendio
más feo que la misma guerra;
entre una nube de tierra
se hizo allí una mescolanza
de potros, indios y lanzas,
con alaridos que aterran.*

*Parece un baile de fieras,
sigún yo me lo imagino:
era inmenso el remolino,
las voces aterradoras,
hasta que al fin de dos horas
se aplacó aquel torbellino.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 283–294.

La acumulación de metáforas —incendio, mezcla, baile de fieras, remolino, torbellino— comunica la intensidad sensible de la escena. Polvo, caballos, lanzas y voces impiden fijar cuerpos separados. Al mismo tiempo, las comparaciones deshumanizan aquello que Fierro no puede ordenar. La frase «sigún yo me lo imagino» abre una grieta importante: el propio narrador señala que la semejanza con las fieras pertenece a su imaginación.

Una descripción densa no debe borrar ese miedo ni repetirlo como diagnóstico. Debe preguntar qué práctica se realiza, quién la mira y con qué recursos la vuelve narrable. Desde esa perspectiva, la escena reúne preparación militar, exhibición ecuestre, circulación de la palabra y producción colectiva de ánimo. El torbellino existe en la experiencia del cautivo; no agota el sentido del acto para quienes participan de él.

Vigilar y obtener información

*De noche formaban cerco
y en el centro nos ponían;
para mostrar que querían
quitarnos toda esperanza,
ocho o diez filas de lanzas
al rededor nos hacían.*

*Allí estaban vigilantes
cuidándonos a porfía;
cuando roncar parecían
«Huincá», gritaba cualquiera,
y toda la fila entera
«Huincá», «Huincá», repetía.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 295–306.

El cerco nocturno prolonga el cautiverio y funciona como dispositivo de vigilancia. La repetición de «Huincá» activa a toda la fila. La palabra que Fierro sí reproduce no expresa una interioridad indígena ni un relato propio: es una alarma que lo nombra como cristiano y potencial enemigo. Aun así, el pasaje permite ver coordinación, turnos de atención y una respuesta colectiva ante el riesgo de fuga.

*Nos aviriguaban todo
como aquel que se previene,
porque siempre les conviene
saber las juerzas que andan,
dónde están, quiénes las mandan,
qué caballos y armas tienen.*

*A cada respuesta nuestra
uno hace una exclamación,
y luego, en continuación,
aquellos indios feroces*

*cientos y cientos de voces
repiten al mismo son.*

La vuelta de Martín Fierro, canto II, versos 319–330.

Las preguntas completan el cuadro político. Se averiguan fuerzas, mandos, caballos y armas: cantidad, autoridad, movilidad y capacidad de fuego. Fierro reconoce la lógica del procedimiento con una comparación sobria, «como aquel que se previene». La toltería aparece como un centro que reúne inteligencia militar y evalúa el poder cristiano antes de actuar.

La serie también devuelve una imagen de la frontera como sistema de conocimiento. Fortines y comandancias observan movimientos indígenas; bomberos, lenguaraces, comerciantes, cautivos y desertores transmiten noticias en ambas direcciones. La información circula junto con animales, mercancías y personas. La frontera no es una línea quieta, sino una zona en la que cada parte intenta anticipar a la otra.

La escena desmiente, por sus propios detalles, la idea de una violencia enteramente impulsiva. El malón se discute, requiere alianzas, se apoya en noticias y calcula recursos. Fierro mantiene el adjetivo «feroces», pero su relato ha mostrado previsión. Esa contradicción constituye uno de los puntos más productivos del canto: las instituciones que describe exceden el estereotipo con que pretende explicarlas.

Martínez Estrada: toldo, rancho y barbarie

Martínez Estrada permite profundizar esa contradicción al comparar las descripciones del toldo dejadas por viajeros, militares y científicos. Las fuentes no coinciden: algunas presentan suciedad, desnudez y miseria; Lucio V. Mansilla, en cambio, encuentra divisiones interiores, camas, utensilios, limpieza y reglas de hospitalidad. La diferencia no puede resolverse eligiendo una imagen pintoresca. Obliga a interrogar quién observa, en qué toltería, durante qué circunstancia y con qué idea previa de civilización. (Martínez Estrada, 1958)

La comparación entre toldo y rancho resulta especialmente incisiva. Mansilla había advertido que muchas viviendas indígenas podían poseer una organización y un equipamiento que faltaban en el rancho del gaucho. Martínez Estrada retoma ese contraste y formula una pregunta que desarma la oposición automática: «¿Cuáles son los verdaderos caracteres de la barbarie?». El término deja de designar con seguridad a un solo lado de la frontera.

El contraste no idealiza la toltería ni niega la guerra, el cautiverio o la violencia. Cambia el método de lectura. Si el rancho cristiano puede ser más precario que el toldo y si el fortín concentra hambre, castigos y arbitrariedades, la civilización no se reconoce por el origen de quienes habitan un espacio. Debe examinarse en las relaciones concretas, en los modos de autoridad y en el trato dispensado a las personas.

Martínez Estrada también ubica al fortín como una forma intermedia y degradada entre el pueblo, el rancho y el toldo. La observación dialoga con la experiencia previa de Fierro: el lugar levantado para defender la civilización fue para el gaucho un ámbito de hambre, trabajo forzado y abuso. Cuando ahora llama bárbaros a quienes lo mantienen cautivo, el lector conserva la memoria de lo que el orden cristiano hizo con él. Ninguno de los dos espacios puede convertirse en esencia moral.

Hugo Nario y el derrumbe del imperio pampa

Hugo I. Nario situó hacia 1872 el derrumbe del «imperio pampa». La fecha coincide con la publicación de *El gaucho Martín Fierro* y con el tiempo en que transcurre la llegada de Fierro y Cruz a los toldos. La expresión de Nario nombra una crisis que el personaje no alcanza a medir. El parlamento, la vigilancia y las averiguaciones ocurren cuando las relaciones de fuerza ya comienzan a volverse más desfavorables para las sociedades indígenas. (Nario, 1968)

Nario concentra la desigualdad en las armas. La carabina de retrocarga y la artillería moderna aceleran el fuego y multiplican su alcance, mientras lanzas, boleadoras y caballos conservan el repertorio de una guerra anterior. Los versos enumeran precisamente aquello que debe conocerse: cuántas fuerzas marchan, quién las manda, qué caballos poseen y qué armas llevan. Leídos junto con Nario, esos interrogatorios dejan de parecer curiosidad y revelan la urgencia de anticipar una superioridad militar creciente.

El contraste no convierte la derrota en resultado natural de la tecnología. Las armas forman parte de una política más amplia: avance de fortines, ocupación de tierras, persecución de partidas, control de aguadas, tratados incumplidos, reducción y desplazamiento de poblaciones. Tan sólo hallé la tapera sigue algunas huellas territoriales de ese proceso y permite leer la campaña de 1879 no como irrupción repentina, sino como culminación de presiones acumuladas sobre espacios habitados. (Darrigrand, 2026, caps. III–VI, pp. 190–226)

La distancia entre 1872 y 1879 vuelve especialmente tenso el canto. El Fierro cautivo teme que los pampas lancen un malón; el Hernández que escribe conoce el

avance que terminará con su autonomía territorial. El peligro inmediato del personaje y la catástrofe histórica que el autor tiene ante sí no son equivalentes. Mantener ambos planos evita dos simplificaciones: negar la violencia indígena o usarla para justificar retrospectivamente la conquista.

Lo que Fierro ve y lo que no puede ver

La antropología de los pampas que ofrece el canto es valiosa por su carácter incompleto. Fierro ve una reunión, pero no entiende los discursos; reconoce un cacique, pero desconoce la trama de su autoridad; recibe la traducción del lenguaraz, pero no escucha la voz indígena sin mediaciones; advierte alianzas, aunque las asocia enseguida con matanzas. Sus límites no son un defecto que deba corregirse desde afuera: forman parte del objeto de análisis.

Por eso conviene leer las palabras del personaje como una fuente situada y no como una definición de los pueblos que describe. «Salvajes», «brutos» y «fieras» informan sobre el repertorio criollo de la alteridad y sobre el miedo del cautivo. Parlamento, cacique, lenguaraz, canje, cerco e interrogatorio informan sobre prácticas políticas que ese mismo repertorio no logra contener. La tensión entre ambas series permite escuchar el canto contra algunas de sus conclusiones.

La operación coincide con la advertencia más amplia de Martínez Estrada sobre La vuelta. El programa pedagógico y las posiciones públicas de Hernández no clausuran la verdad contradictoria del poema. Fierro puede repetir una oposición entre civilización y barbarie mientras su experiencia muestra abusos del lado cristiano y formas de organización del lado pampa. El texto conserva más conflicto que una lectura moral o patriótica de sus sentencias. (Martínez Estrada, 1958)

Una frontera narrada desde adentro

El canto II no ofrece una etnografía neutral ni la voz de los pueblos pampas sobre sí mismos. Ofrece el testimonio de un gaucho que atraviesa una frontera móvil y trata de sobrevivir dentro de una sociedad cuya lengua desconoce. Precisamente por eso resulta decisivo para esta experiencia de lectura: permite analizar juntos el conocimiento producido por la cercanía y las deformaciones producidas por el temor, la guerra y el prejuicio.

La continuidad con el canto I queda así establecida. Allí, la pintura de Blanes ordenaba la llanura desde el punto de vista de la victoria estatal y dejaba a los indígenas en los bordes. Aquí no hay imagen añadida: el trabajo recae sobre las imágenes verbales de Fierro. Su remolino de potros, lanzas y voces no debe reemplazarse por una escena más apacible; debe abrirse para distinguir la política que el torbellino oculta.

Los cantos siguientes mostrarán hasta dónde puede sostenerse esa lectura. La convivencia prolongada, la enfermedad, la muerte de Cruz y el encuentro con la cautiva agravarán la condena de Fierro. El desafío será no confundir la intensidad del sufrimiento narrado con una autorización para borrar la historia de quienes habitan la pampa. La antropología fronteriza comienza bajo cautiverio y deberá conservar, en cada paso, la pregunta por la posición de quien mira.

Canto III

La pampa antes del “desierto”

ORIENTACIÓN

¿Cómo continúa la “antropología de los pampas” cuando el relato de Fierro se confronta con una historia del territorio que comenzó miles de años antes de los fortines, los malones y la expansión de la estancia?

Continuar la antropología fronteriza

En el canto II, Fierro había descrito un parlamento, la autoridad de un cacique, la mediación del lenguaraz, las alianzas, el posible canje de cautivos y una red de vigilancia capaz de reunir información sobre fuerzas, mandos, caballos y armas. Esas observaciones mostraban una sociedad con procedimientos políticos y militares, aunque el narrador las envolviera en el lenguaje del miedo y de la barbarie.

El canto III cambia la escala. Ya no predomina la escena colectiva que puede reconstruirse paso a paso, sino el tiempo prolongado del cautiverio: dos años de separación, un reencuentro concedido por el cacique, la construcción de un refugio y la subsistencia por medio de la caza. Desde esa posición, Fierro formula juicios más generales. La “antropología” continúa, pero se vuelve más problemática: cuanto más pretende definir a todo un pueblo, menos visibles se vuelven las diferencias internas y las circunstancias concretas.

Por eso conviene sostener dos preguntas simultáneas. ¿Qué puede enseñarnos Fierro sobre la experiencia fronteriza? ¿Y qué queda borrado cuando su experiencia se presenta como una explicación total de los habitantes indígenas de la pampa?

Una moral para soportar el cautiverio

*De ese modo nos hallamos
empeñaos en la partida:
no hay que darla por perdida
por dura que sea la suerte,
ni que pensar en la muerte
sinó en soportar la vida.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 331–336.

El canto se abre antes de toda descripción indígena. Su primer asunto es la resistencia de Fierro y Cruz. “Soportar la vida” convierte el cautiverio en una prueba moral y prepara el juramento que sigue. La voz no habla desde la curiosidad de un viajero, sino desde una situación de dependencia que interpreta como amenaza permanente.

*Se endurece el corazón,
no teme peligro alguno;
por encontrarlo oportuno
allí juramos los dos
respetar tan sólo a Dios;
de Dios abajo, a ninguno.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 337–342.

El juramento reconstruye una autonomía que, en los hechos, ambos han perdido. La frase “de Dios abajo, a ninguno” niega simbólicamente la autoridad del cacique justo cuando Fierro y Cruz dependen de sus decisiones. La oposición entre la libertad interior y el sometimiento exterior organiza el resto del canto.

Del padecimiento propio al retrato del otro

*El indio pasa la vida
robando o echao de panza;
la única ley es la lanza
a que se ha de someter:
lo que le falta en saber
lo suple con desconfianza.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 379–384.

Aquí se produce un salto decisivo. Una experiencia particular se convierte en una definición colectiva: “el indio” aparece en singular, como si una fórmula pudiera contener poblaciones, familias, autoridades, cautivos, lenguas, alianzas y trayectorias diferentes. El verso no sólo describe; clasifica. “Robando”, “echao de panza”, “lanza”, “desconfianza” forman una cadena que vuelve naturaleza lo que debería ser examinado como historia.

La fórmula “la única ley es la lanza” contradice varios detalles del canto anterior. Allí había parlamento, deliberación, jerarquías, traducción y cálculo de reciprocidades. La lanza era central en la capacidad militar, pero no era la única forma de ordenar la vida social. El propio poema ofrece materiales para desconfiar de la generalización de su narrador.

También la desconfianza tiene una historia. Fierro y Cruz llegan a una reunión que discute una invasión y son tomados por espías. En una frontera recorrida por expediciones, cautivos, negociadores, comerciantes y partidas armadas, averiguar quién llega y qué sabe puede ser una práctica de seguridad, no una deficiencia innata. La descripción densa comienza cuando la conducta deja de aislarse de la situación que le da sentido.

*Fuera cosa de engarzarlo
a un indio caritativo;
es duro con el cautivo,
le dan un trato horroroso,
es astuto y receloso,
es audaz y vengativo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 385–390.

La sucesión de adjetivos fija un carácter. Sin embargo, en las estrofas siguientes el mismo cacique que ordenó mantenerlos separados les permite reunirse. Ese gesto no elimina el cautiverio ni su violencia, pero introduce una variación que la fórmula “un indio caritativo” declara imposible de antemano. El relato oscila entre hechos con matices y sentencias que los clausuran.

Clave de lectura. No se trata de corregir retrospectivamente a Fierro ni de negar el sufrimiento que narra. Se trata de leer la distancia entre una voz herida y el mundo que pretende explicar. Esa distancia es uno de los documentos históricos más importantes del canto.

Dos años: tiempo vivido, tiempo resumido

*No pude tener con Cruz
ninguna conversación;
no nos daban ocasión,
nos trataban como ajenos:
como dos años lo menos
duró esta separación.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 397–402.

Dos años quedan comprimidos en seis versos. No sabemos dónde vivió cada cautivo, quién lo vigiló, qué tareas realizó, con quiénes trató ni qué aprendió de la lengua. El silencio es significativo: la duración autoriza al narrador a presentarse como conocedor, pero no se traduce en una crónica minuciosa de la vida cotidiana.

El término “ajenos” nombra la exclusión que sienten Fierro y Cruz. También revela que la frontera no desapareció cuando la cruzaron: viaja con ellos como una manera de clasificar. En territorio indígena siguen mirándose como miembros de otro mundo y organizan la experiencia alrededor de esa separación.

*Relatar nuestras penurias
fuera alargar el asunto.
Les diré sobre este punto
que a los dos años recién
nos hizo el cacique el bien
de dejarnos vivir juntos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 403–408.

La frase “fuera alargar el asunto” recuerda que toda descripción es una selección. Fierro decide abreviar las penurias y destacar la reunión con Cruz. La antropología que el poema construye depende, entonces, de una forma narrativa: amplía ciertas escenas, omite otras y convierte algunas impresiones en leyes generales.

El “bendito” y el desierto que no estaba vacío

*Nos retiramos con Cruz
a la orilla de un pajal;
por no pasarlo tan mal
en el desierto infinito,
hicimos como un bendito
con dos cueros de bagual.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 409–414.

El refugio de dos cueros crea un pequeño interior dentro de la intemperie. Fierro lo llama “bendito”, una vivienda mínima y transitoria. Pero alrededor hay un pajal, agua, animales que pueden cazarse, senderos y tolderías. La misma estrofa que dice “desierto infinito” enumera recursos, materiales y lugares conocidos.

“Desierto” no funciona aquí como una descripción demográfica neutral. Es la palabra con la que el cautivo nombra un espacio que no domina, fuera de las poblaciones cristianas y de sus instituciones. En el vocabulario político del siglo XIX, esa palabra también volverá disponible el territorio para la conquista: si se lo imagina vacío, las formas indígenas de habitarlo pueden ser tratadas como ausencia.

El pajal y el cuero de bagual permiten otra lectura. Fierro y Cruz sobreviven porque aprenden a usar elementos de ese ambiente. Su refugio no está fuera de la historia territorial: se incorpora, de manera precaria, a una trama de conocimientos sobre agua, abrigo, animales y desplazamientos que otros habitantes de la pampa habían construido durante generaciones.

Habitar no es ocupar un punto fijo

Los pueblos indígenas de las pampas cambiaron profundamente a lo largo de los siglos. Los grupos cazadores-recolectores más antiguos planificaban movimientos entre sitios donde encontraban agua, animales, vegetales y piedra. Mucho después, la incorporación del caballo, del ganado y de bienes llegados con los europeos transformó las distancias, el comercio, la guerra y las relaciones familiares y políticas a ambos lados de la cordillera.

Esta movilidad no equivale a vagar sin rumbo. Exige memoria estacional, lectura de rastros, conocimiento de aguadas y pasturas, cálculo de recorridos y acuerdos para acceder a recursos. Cuando Fierro opone el “desierto” a las poblaciones, sólo reconoce como ocupación plena la forma sedentaria que le resulta familiar. Una mirada de larga duración muestra, en cambio, que circular también es una forma compleja de habitar.

Tampoco “pampas” designa una identidad idéntica desde el poblamiento inicial hasta el siglo XIX. Los españoles aplicaron ese nombre a grupos que encontraron en la región; con el tiempo, nuevas migraciones, parentescos, intercambios y adopciones lingüísticas transformaron el mapa humano. Hablar de presencia indígena milenaria es correcto. Proyectar sin mediaciones el nombre decimonónico “pampas” sobre los primeros pobladores sería un anacronismo.

El Cerro El Sombrero: un archivo en el paisaje



Cerro El Sombrero, sistema de Tandilia. El sitio conserva evidencias de ocupaciones humanas anteriores a la frontera y a la expansión estanciera. Fotografía: César Marini. Fuente: Tan sólo hallé la tapera. (Darrigrand, 2026, cap. I, p. 237)

La fotografía interrumpe la horizontalidad atribuida a la pampa. El cerro se eleva con una forma baja y rotunda; la piedra aflora en su cima y reaparece en primer plano, mientras las parcelas agrícolas ocupan el horizonte. En una sola vista conviven escalas temporales diferentes: la formación geológica, las antiguas prácticas humanas vinculadas con la piedra y el orden productivo moderno que cuadricula el suelo.

El Sombrero fue un lugar significativo para grupos cazadores-recolectores en la transición entre el Pleistoceno y el Holoceno. Los materiales recuperados permiten reconocer talla y uso de instrumentos líticos, entre ellos puntas conocidas como “cola de pescado”, además de núcleos y desechos de manufactura. No es una montaña muda: su superficie conserva operaciones técnicas, decisiones sobre materias primas y movimientos entre distintos sectores del paisaje.

Su altura ofrecía visibilidad sobre la llanura. Desde allí podían observarse animales, recorridos y señales a gran distancia. El cerro funcionaba a la vez como recurso, orientación y punto de retorno. Frente a la imagen de un espacio indistinto, esta evidencia devuelve una geografía nombrada por la práctica: lugares para conseguir piedra, divisar, reunirse, fabricar instrumentos y continuar un itinerario.

Mirar la imagen. El campo cultivado que rodea el cerro es posterior a las ocupaciones arqueológicas. La fotografía no muestra un paisaje “original”, sino capas históricas superpuestas. Precisamente por eso resulta útil: obliga a reconocer que ningún paisaje pertenece a un solo tiempo.

La larga duración y el tiempo breve del canto

El cautiverio de Fierro y Cruz pertenece al tiempo breve del acontecimiento fronterizo. Dura dos años y se organiza alrededor de decisiones reconocibles: separar, vigilar, permitir el reencuentro, buscar alimento. La frontera estatal y la expansión ganadera pertenecen a procesos más largos. El poblamiento indígena de la región, documentado por la arqueología, abre una escala todavía mayor, de miles de años.

Poner esas duraciones en relación no diluye la violencia del episodio. La vuelve más inteligible. Fierro interpreta como exterior y salvaje un territorio cuya historia desconoce. El Cerro El Sombrero demuestra que mucho antes de que existieran “cristianos” e “indios” como bandos fronterizos, otros grupos humanos ya producían conocimiento, tecnología y memoria en las pampas.

La larga duración también impide una historia lineal. Entre los primeros cazadores-recolectores y las tolderías ecuestres del siglo XIX no hay una sociedad inmóvil ni una continuidad simple. Hubo cambios ambientales, innovaciones, conflictos, intercambios, desplazamientos y recomposiciones colectivas. La continuidad está en la presencia humana y en la elaboración del territorio; las identidades y las formas de vida se transformaron.

Cazar: entre la necesidad y el conocimiento

*El alimento no abunda
por más empeño que se haga;
lo pasa uno como plaga,
egercitando la industria,
y siempre, como la nutria,
viviendo a orillas del agua.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 439–444.

Cuando el poema abandona por un momento las sentencias sobre “el indio”, aparece un conocimiento concreto del ambiente. Fierro y Cruz viven cerca del agua, observan animales y desarrollan destrezas para obtener alimento. “Industria” no significa aquí fábrica: nombra habilidad, ingenio y trabajo. La supervivencia depende de leer el territorio.

*En semejante ejercicio
se hace diestro el cazador:
cai el piche engordador,
cai el pájaro que trina;
todo bicho que camina
va a parar al asador.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 445–450.

La caza crea una inesperada zona de contacto entre el episodio y la historia profunda del paisaje. No porque Fierro repita sin cambios las prácticas de los antiguos pobladores, sino porque también debe reconocer señales, localizar agua, distinguir especies y ajustar su conducta a ritmos no urbanos. El cautivo que llama “desierto” a la pampa sobrevive gracias a conocimientos que sólo tienen sentido en un territorio lleno de vida.

El contraste ilumina una tensión central. Fierro atribuye a los indígenas falta de saber, pero el mundo en el que está cautivo exige saberes especializados. El canto los registra indirectamente: la elección de sitios, el uso de cueros, la caza, la movilidad y el dominio de grandes distancias. La antropología fronteriza resulta más fértil cuando leemos no sólo lo que el narrador afirma, sino también aquello que su relato deja ver a pesar de sus afirmaciones.

*Pues allí a los cuatro vientos
la persecución se lleva;
naide escapa de la leva,
y dende que la alba asoma
ya recorre uno la loma,
el bajo, el nido y la cueva.*

La vuelta de Martín Fierro, canto III, versos 451–456.

Loma, bajo, nido y cueva descomponen el supuesto vacío en unidades significativas. El espacio tiene relieves, refugios y circuitos. La enumeración funciona casi como un mapa verbal. En la escala breve, es el mapa cotidiano de dos cautivos que buscan comer; en la escala larga, recuerda que la pampa siempre fue conocida

mediante recorridos y puntos de referencia.

Piedra, cuero, agua: materialidades que enlazan tiempos

La imagen del cerro y las estrofas del canto no deben unirse como si ilustraran una misma escena. Entre ellas hay milenios. El vínculo es analítico: ambas permiten pensar cómo los seres humanos convierten el medio en territorio mediante técnicas, selecciones y memoria. En *El Sombrero*, la piedra trabajada conserva la huella de decisiones antiguas; en el poema, el cuero del “bendito” y la cercanía del agua conservan decisiones de supervivencia fronteriza.

La piedra, el cuero y el agua no son simples objetos naturales. La piedra se elige, talla, transporta y reutiliza. El cuero se obtiene, prepara y vuelve techo. El agua ordena asentamientos y recorridos. Cada material participa de una red social. La historia del espacio pampeano puede reconstruirse siguiendo esas redes antes que aceptando la oposición rígida entre civilización y desierto.

Este desplazamiento modifica también la mirada sobre los fortines. La línea militar del siglo XIX no se instaló en una extensión sin pasado: cortó circuitos anteriores, aseguró nuevas apropiaciones y convirtió antiguas zonas de tránsito en tierras medidas, adjudicadas y explotadas. El “desierto” fue menos una condición del territorio que un programa para reorganizarlo.

Una palabra externa y muchas transformaciones

El nombre “pampas” surgió de la clasificación colonial y fue usado de maneras variables. En tiempos de Fierro, el mundo indígena al este de los Andes estaba atravesado por redes comerciales y familiares que cruzaban la cordillera; el mapudungun circulaba ampliamente, y los grupos no podían reducirse a comunidades aisladas. Caballos, vacunos, ovejas, tejidos, metales, sal y plumas enlazaban tolde-rías, poblaciones criollas y rutas de larga distancia.

Estas transformaciones cuestionan la imagen de una sociedad detenida fuera de la historia. Los pueblos indígenas incorporaron animales y bienes de origen europeo sin dejar de ser agentes de sus propias decisiones. Adaptaron viviendas, medios de transporte, vestimentas, formas productivas y alianzas. La frontera era violenta, pero también porosa: personas, objetos, palabras y conocimientos circulaban en ambas direcciones.

Fierro participa de ese mundo conectado incluso cuando insiste en separarlo. Es un gaucho cristiano que vive bajo autoridad indígena, obtiene recursos de la pampa, aprende rutinas locales y espera una oportunidad para regresar. Su relato denuncia el cautiverio, pero su propia experiencia prueba que la frontera no era una

pared entre dos sociedades puras.

Lo que el Cerro El Sombrero le responde a Fierro

Al “desierto infinito”, el cerro responde con un archivo localizado. A la idea de falta de saber, responde con instrumentos, elección de materias primas y planificación del movimiento. A la inmovilidad sugerida por el singular “el indio”, responde con miles de años de transformaciones. Y a la oposición entre naturaleza e historia, responde con un paisaje donde las huellas humanas forman parte de la materialidad del lugar.

Esta respuesta no busca sustituir la voz del poema por una lección arqueológica. Busca producir un montaje: dejar que la estrofa y la imagen se incomoden mutuamente. Fierro aporta la intensidad subjetiva de una experiencia del siglo XIX; El Sombrero obliga a mirar más allá de ese horizonte y a reconocer que la pampa no comenzó con la frontera ni con quienes la nombraron desierto.

El montaje también devuelve historicidad a los indígenas del canto. Si el territorio cambió y sus habitantes cambiaron con él, ninguna descripción puede valer para todos los tiempos. La “antropología de los pampas” debe leer las prácticas en situación, distinguir voces y escalas, y desconfiar de toda frase que convierta una relación histórica en esencia racial o cultural.

Una antropología desde el cautiverio

El punto de observación de Fierro es paradójico. Está más cerca de la vida indígena que en la primera parte, pero esa cercanía no garantiza comprensión. Vive entre tolderías, aunque separado; oye, aunque muchas veces no entiende; observa decisiones, aunque las traduce al vocabulario de la barbarie. Su conocimiento es corporal y prolongado, pero también defensivo.

Por eso este canto amplía el apartado anterior de dos maneras. Primero, permite reconocer la condición del observador: un cautivo que organiza lo visto desde el temor, la pérdida y el deseo de autonomía. Segundo, incorpora una profundidad temporal que el observador no posee. La arqueología y la historia del poblamiento no invalidan su testimonio; señalan sus límites y reconstruyen el mundo que queda fuera de su encuadre.

La fórmula “antropología de los pampas” puede conservarse si nombra ese ejercicio crítico y no un catálogo de rasgos. Se trata de examinar cómo Fierro produce al otro, qué instituciones alcanza a registrar, qué saberes reconoce sin nombrarlos y qué temporalidades borra cuando dice “desierto”.

Puente hacia el canto IV

El canto III termina con una reflexión general sobre el ser humano que busca alimento. El canto IV retomará la mirada sobre los indígenas para describir la preparación y el desarrollo del malón. Allí la movilidad será narrada principalmente como amenaza. Conviene llegar a esas escenas con lo aprendido aquí: desplazarse por la pampa requiere conocimiento, organización y señales; la violencia fronteriza pertenece a una historia de relaciones, no a una esencia inmutable.

El Cerro El Sombrero queda, entonces, como contrapunto para la lectura que sigue. Bajo cada marcha del siglo XIX existe un territorio recorrido durante milenios. Antes de la línea de fortines, antes de la estancia y antes de la palabra “desierto”, la pampa ya era un espacio vivido, interpretado y transformado.

Canto IV

El malón visto desde adentro

ORIENTACIÓN

¿Qué permite comprender la descripción minuciosa que Fierro hace del malón y qué oculta cuando convierte una práctica militar y política en una expresión natural de la barbarie indígena?

Del territorio conocido al territorio atacado

El canto III había mostrado a Fierro y Cruz junto al pajal, el agua, la loma, el bajo, el nido y la cueva. Esas palabras descomponían el supuesto “desierto infinito” en lugares diferenciados. El canto IV retoma ese conocimiento del espacio, pero cambia su función: los mismos saberes que permitían cazar y sobrevivir aparecen ahora asociados con la preparación de una incursión.

La continuidad resulta decisiva. El malón no irrumpe desde un afuera sin historia. Nace en un territorio habitado, recorrido y leído mediante señales. Quienes participan conocen aguadas, distancias, animales, rutas y tiempos. Fierro registra esa competencia, aunque después la reduzca a instinto y ferocidad.

*Antes de aclarar el día
empieza el indio a aturdir
la pampa con su rugir,
y en alguna madrugada,*

*sin que sintiéramos nada,
se largaban a invadir.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 475–480.

La primera estrofa instala una escena sonora. La acción comienza antes del amanecer y el narrador la presenta como un “rugir”. No escuchamos órdenes, acuerdos ni nombres propios: oímos una voz colectiva convertida en ruido animal. Sin embargo, la salida inadvertida contradice la imagen de una masa desordenada. Para marchar “sin que sintiéramos nada” hacen falta sigilo, coordinación y un momento elegido.

Preparar la incursión

*Primero entierran las prendas
en cuevas, como peludos;
y aquellos indios cerdudos,
siempre llenos de recelos,
en los caballos en pelos
se vienen medio desnudos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 481–486.

El adverbio “primero” inaugura una secuencia de operaciones. Antes de salir se protegen bienes, se aligera la montura y se deja en la toltería aquello que entorpecería el movimiento. Fierro compara las cuevas con las de los peludos y califica los cuerpos; la observación material queda envuelta en una descalificación que acerca a los hombres a los animales.

Leer críticamente no exige suprimir la violencia de la incursión. Exige separar el dato de la interpretación. Enterrar objetos, escoger montas ligeras y reducir el equipaje son decisiones logísticas. La animalización pertenece a la voz del narrador y a un repertorio cultural que convirtió la diferencia en inferioridad.

*Para pegar el malón
el mejor flete procuran;
y como es su arma segura
vienen con la lanza sola
y varios pares de bolas
atados a la cintura.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 487–492.

La estrofa define una tecnología de movilidad. El mejor caballo, la lanza y las boleadoras permiten velocidad, alcance y poco peso. La economía de medios no indica pobreza táctica. Responde a una forma de combate que evita la lentitud de una columna regular y aprovecha la amplitud del terreno.

*De ese modo anda liviano,
no fatiga el mancarrón;
es su espuela en el malón,
después de bien afilao,
un cuernito de venao
que se amarra en el garrón.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 493–498.

El detalle del cuerno usado como espuela muestra hasta qué punto Fierro observa objetos y gestos. Su relato distingue peso, fatiga, filo y sujeción. Esta precisión vuelve insuficiente la palabra “instinto” que aparecerá después: los instrumentos se fabrican, se adaptan y se usan dentro de una tradición técnica.

Caballos, familias y capacidad de movilización

*El indio que tiene un pingo
que se llega a distinguir,
lo cuida hasta pa dormir;
de ese cuidado es esclavo;
se lo alquila a otro indio bravo
cuando vienen a invadir.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 499–504.

El caballo valioso circula mediante préstamo o alquiler. El verso introduce una relación que no cabe en el retrato de una sociedad sin reglas: existe reconocimiento del bien, cuidado sostenido y una forma de transferencia entre quien posee el animal y quien participa de la acción. La guerra moviliza recursos de la vida cotidiana.

*Por vigilarlo no come
y ni aun el sueño concilia;
sólo en eso no hay desidia:
de noche, les asiguro,
para tenerlo seguro
le hace cerco la familia.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 505–510.

La familia aparece dentro del dispositivo de protección del caballo. La escena vuelve porosa la separación entre combatientes y población civil. Las sociedades indígenas no disponían de un ejército profesional separado de la comunidad: en determinadas coyunturas, hombres de unidades familiares se incorporaban a una acción que comprometía trabajo, animales, parentescos y riesgos compartidos.

El narrador presenta ese cuidado como una excepción a la “desidia”. Sin embargo, la excepción ocupa varias estrofas y exige preguntarse si no desmiente la regla. El poema admite trabajo, vigilancia y previsión, pero reserva esas capacidades para la guerra con el propósito de conservar la imagen de una vida ordinaria ociosa.

*Por eso habrán visto ustedes,
en el caso se han hallao,
y si no lo han oservao
ténganlo dende hoy presente,
que todo pampa valiente
anda siempre bien montao.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 511–516.

Fierro interpela a su auditorio como quien transmite una experiencia útil. La frase “ténganlo dende hoy presente” convierte el canto en advertencia y manual de reconocimiento. El saber que ofrece no es neutral: nace de la frontera, identifica una amenaza y prepara a quienes escuchan para leer al jinete indígena como posible enemigo.

Marchar, cercar y comunicar

*Marcha el indio a trote largo,
paso que rinde y que dura;
viene en dirección sigura
y jamás a su capricho:
no se les escapa bicho
en la noche más oscura.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 517–522.

“Dirección sigura” y “jamás a su capricho” son dos de las afirmaciones más importantes del canto. El desplazamiento sigue un rumbo, administra la energía del caballo y se sostiene en la oscuridad. El malón puede ser sorpresivo para quienes lo reciben, pero no es improvisado para quienes lo organizan.

*Caminan entre tinieblas
con un cerco bien formao;
lo estrechan con gran cuidao
y agarran, al aclarar,
ñanduces, gamas, venaos,
cuanto ha podido dentrar.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 523–528.

La marcha incorpora una técnica de caza colectiva. El cerco nocturno se estrecha al amanecer y captura animales en movimiento. Esta operación enlaza alimento, entrenamiento ecuestre y coordinación. También prolonga el vínculo con la larga duración trabajada en el canto anterior: la pampa se conoce mediante desplazamientos, rastros y estrategias compartidas, aunque las formas sociales y técnicas hayan cambiado durante milenios.

*Su señal es un humito
que se eleva muy arriba,
y no hay quien no lo aperciba
con esa vista que tienen;
de todas partes se vienen
a engrosar la comitiva.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 529–534.

El humo convierte el paisaje en medio de comunicación. No es un fondo vacío: transmite una convocatoria. Cada grupo debe reconocer la señal, calcular su procedencia y llegar al punto de reunión. La visibilidad, que en el Cerro El Sombrero permitía observar recorridos y animales, reaparece aquí dentro de una red militar del siglo XIX.

*Ansina se van juntando,
hasta hacer esas riuniones
que cain en las invasiones
en número tan crecido:
para formarla han salido
de los últimos rincones.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 535–540.

La “invasión” es el resultado de una reunión. Fierro lo dice con claridad: las partidas llegan desde lugares distintos y forman una fuerza mayor. El relato conserva

la huella de acuerdos previos que no narra. El canto II había mostrado un parlamento que trataba alianzas e incursiones; el canto IV muestra su posible traducción en capacidad de movilización.

Pallièrre y el movimiento del malón



León Pallièrre, *Invasión de indios*, lámina coloreada, siglo XIX. Reproducción del archivo de trabajo del autor. (Pallièrre, s. f.)

La lámina organiza la escena mediante diagonales. Los caballos avanzan hacia la derecha, los cuerpos se inclinan en el mismo sentido y las lanzas prolongan el impulso sobre el cielo. La repetición no uniforma por completo al grupo: cambian los colores de las prendas, las posiciones de los jinetes, el pelaje de los animales y la altura de las armas. La fuerza colectiva surge de esas diferencias orientadas hacia una dirección común.

El horizonte bajo amplía el cielo y evita cualquier referencia urbana. No aparecen fortines, estancias, tropas estatales ni poblaciones. Tampoco vemos el objetivo del avance, el choque, las víctimas o el botín. Pallièrre representa la movilidad antes que sus consecuencias. La imagen deja al espectador frente a un movimiento cuyo sentido debe completar.

En el primer plano, dos jinetes se separan levemente del conjunto. Detrás, la columna se extiende de manera irregular. No hay formación geométrica ni uniforme militar, pero existe una orientación compartida. La lámina permite pensar una organización distinta de la disciplina del ejército sin confundir diferencia con ausen-

cia de orden.

Del costumbrismo a la escena de frontera

Pallière había acompañado varios cantos de la primera parte mediante escenas de cortejo, pulpería y vida doméstica. Aquellas obras detenían la mirada en interiores, conversaciones, objetos y gestos cotidianos. En esta lámina, el espacio abierto y la velocidad reemplazan la quietud relativa. El costumbrismo cambia de registro: ya no ofrece una escena de sociabilidad criolla, sino una imagen colectiva de la frontera indígena.

La continuidad reside en la atención a tipos, vestimentas, animales y movimientos. El límite también permanece: la mirada clasifica desde afuera. El título “Invasión de indios” anticipa una dirección moral y territorial. Quien invade aparece como extranjero respecto de un suelo que la propia imagen no atribuye a nadie. El nombre convierte el desplazamiento en entrada ilegítima antes de que sepamos hacia dónde se dirige o qué conflicto lo explica.

Esta ambigüedad diferencia la lámina de imágenes posteriores como *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle. Pallière no reúne cautivas, objetos litúrgicos, incendios y cuerpos mutilados para producir una alegoría total de la barbarie. Sin embargo, su obra participa de una iconografía que hizo visible sobre todo la violencia indígena y dejó fuera del encuadre las expediciones punitivas, el avance de los fortines y la apropiación estatal de las tierras.

Mirar la imagen. Conviene preguntar qué ocurre fuera del cuadro. El grupo avanza, pero el espectador no conoce el episodio anterior ni la respuesta posterior. Esa falta de contexto es también una advertencia para leer el poema: la velocidad de la escena no debe reemplazar la reconstrucción histórica del conflicto.

El malón como hecho político

Las investigaciones recientes distinguen malones grandes, medianos y pequeños. No todos tuvieron la misma cantidad de participantes, los mismos objetivos ni idénticos resultados. Los grandes ataques exigían acuerdos entre autoridades y una preparación prolongada; otros respondían a decisiones de caciques menores o capitanejos. Muchos fracasaban o perdían el ganado durante el regreso.

En numerosos casos, la acción respondía a un daño previo: la ruptura de un tratado, el cierre del comercio, la falta de entrega de raciones pactadas, una expedición militar o la ocupación de un territorio. Esta explicación no vuelve pacífico al malón ni borra a sus víctimas. Lo coloca dentro de una relación política en la cual existían agravios, negociaciones, represalias y cálculos de riesgo.

El cambio de escala modifica la interpretación. Si el malón se presenta como una costumbre permanente, los indígenas quedan definidos por la violencia. Si se reconstruyen fechas, participantes, acuerdos e incumplimientos, aparece una práctica situada. La pregunta deja de ser “¿por qué eran violentos?” y pasa a ser “¿qué conflicto hizo posible esta acción, quiénes la decidieron y qué buscaban obtener o reparar?”.

San Antonio de Iraola y la historia situada

Tan sólo hallé la tapera ofrece un caso cercano que permite probar esa mirada. En septiembre de 1855, el avance de cantones militares, la fragilidad de las alianzas posteriores a la caída de Rosas y la expansión de las estancias formaban un escenario de disputa. El ataque sobre Tandil y San Antonio no ocurrió en una frontera inmóvil, sino dentro de una crisis que comprometía tierras, ganado, rutas y autoridades. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La reconstrucción del episodio señala que emisarios de Yanquetruz intentaron negociar el paso del ganado arreado. El comandante Nicanor Otamendi rechazó el parlamento, rompió la comunicación y ordenó estaquear a uno de los enviados. La afrenta transformó una posible retirada negociada en un enfrentamiento. La violencia posterior no puede comprenderse sin esa secuencia de mensaje, negativa y represalia.

El caso dialoga de manera directa con los cantos II y IV. En el canto II, Fierro llega a un parlamento y observa mediaciones políticas. En el IV, la descripción comienza cuando la fuerza ya está en movimiento. San Antonio permite colocar entre ambas escenas aquello que el poema omite: la negociación puede preceder al ataque y su ruptura puede formar parte de sus causas.

La estancia tampoco representa una presencia neutral. San Antonio era una unidad productiva instalada en un territorio disputado y enlazada con la expansión ganadera. El ganado arreado era riqueza, alimento, mercancía y capacidad de negociación para varios actores. La lectura local muestra que el malón no se dirigía contra una abstracción llamada civilización, sino contra posiciones económicas y militares concretas.

Cuando la organización se vuelve ferocidad

*Es guerra cruel la del indio
porque viene como fiera;
atropella donde quiera
y de asolar no se cansa;
de su pingo y de su lanza
toda salvación espera.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 541–546.

Después de diez estrofas dedicadas a la preparación, Fierro vuelve a la explicación moral. “Fiera”, “asolar” y “no se cansa” borran la reunión, las señales y la dirección segura que él mismo describió. El caballo y la lanza dejan de ser recursos dentro de una estrategia y pasan a integrar la esencia de un enemigo.

*Odia de muerte al cristiano,
hace guerra sin cuartel;
para matar es sin yel,
es fiero de condición;
no golpea la compasión
en el pecho del infiel.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 553–558.

La oposición “cristiano” e “infel” convierte una disputa territorial en antagonismo religioso y moral. El cristiano aparece como medida de humanidad, aunque el propio Fierro había denunciado en la primera parte la leva, el castigo, el abandono y la corrupción de autoridades cristianas. La categoría ordena el mundo, pero no distribuye de manera coherente la violencia.

*Tiene la vista del águila,
del león la temeridá;
en el desierto no habrá
animal que él no lo entienda,
ni fiera de que no aprenda
un instinto de crueldá.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 559–564.

La estrofa reconoce capacidades extraordinarias y las deshumaniza en el mismo movimiento. Ver a distancia, comprender animales y aprender del ambiente podrían nombrarse como saberes. Fierro los llama “instinto de crueldá”. La antropo-

logía fronteriza encuentra aquí su contradicción más clara: el narrador ve conocimiento, pero el vocabulario disponible lo traduce como naturaleza feroz.

La imposibilidad del cambio

*Es tenaz en su barbarie,
no esperen verlo cambiar;
el deseo de mejorar
en su rudeza no cabe:
el bárbaro sólo sabe
emborracharse y peliar.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 565–570.

La frase “no esperen verlo cambiar” clausura la historia. Si el indígena no puede transformarse, tampoco puede negociar, aprender, producir ni participar de otro orden sin dejar de ser quien es. La sentencia justifica de antemano la sustitución de la política por la fuerza: frente a un sujeto incapaz de cambio, sólo quedaría someterlo o eliminarlo.

Pero los cantos anteriores ya mostraron transformaciones y relaciones: caballos de origen europeo, circulación de bienes, lenguas compartidas, parlamentos, alianzas y cautivos pensados para el canje. La historia de las pampas también registra adopciones técnicas, redes transcordilleranas y recomposiciones políticas. La inmovilidad no pertenece a los pueblos descritos; pertenece al retrato que Fierro necesita construir.

*El indio nunca se ríe,
y el pretenderlo es en vano,
ni cuando festeja ufano
el triunfo en sus correrías;
la risa en sus alegrías
le pertenece al cristiano.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 571–576.

La risa funciona como frontera de humanidad. Fierro no dice que no pudo reconocerla o comprender las situaciones en que aparecía: afirma que no existe y la reserva para el cristiano. La observación imposible revela más sobre la distancia del cautivo que sobre la afectividad de quienes lo rodean. Una vida social sin risa resulta menos una descripción que una figura de alteridad absoluta.

Trabajo, agricultura y jerarquía civilizatoria

*Todo el peso del trabajo
lo dejan a las mujeres:
el indio es indio y no
quiere apiar de su condición;
ha nacido indio ladrón
y como indio ladrón muere.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 583–588.

La crítica al reparto desigual del trabajo introduce una cuestión real y, al mismo tiempo, la encierra en una explicación racial. Fierro observa el esfuerzo de las mujeres, pero concluye que el varón “ha nacido” ladrón. La organización social deja de ser histórica: se vuelve destino biológico y moral.

También conviene recordar desde dónde habla. El universo criollo del poema asigna tareas, poderes y violencias de manera desigual entre hombres y mujeres. Fierro puede denunciar el trato indígena y, a la vez, idealizar a “la mujer” mediante la obediencia, el sacrificio y la maternidad. Su comparación no abandona el orden patriarcal; distribuye grados de civilización dentro de él.

*Naidas puede imaginar
una miseria mayor;
su pobreza causa horror;
no sabe aquel indio bruto
que la tierra no da fruto
si no la riega el sudor.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IV, versos 601–606.

El cierre del canto convierte la agricultura sedentaria en medida universal del trabajo. Si la tierra sólo produce mediante el sudor del agricultor, la movilidad pastoril, la caza, la recolección, el tejido, el cuidado de animales y los intercambios quedan fuera del campo de lo productivo. El problema no es la ausencia de actividad, sino la incapacidad del narrador para reconocer como trabajo aquello que no adopta la forma deseada por el nuevo orden rural.

1879 y el nuevo orden rural

La vuelta se publica cuando la autonomía territorial indígena está siendo destruida. El canto no anticipa un desenlace remoto: habla desde un hecho casi consumado. Por eso la afirmación de que el indígena no puede cambiar tiene una función histórica precisa. Convierte la derrota militar en prueba de una inferioridad anterior y presenta la ocupación del territorio como solución de un problema humano sin alternativa política.

Halperín Donghi muestra que incluso algunos proyectos que reconocían injusticias pasadas concebían la incorporación indígena bajo tutela, dispersión y subordinación al orden productivo dominante. La alternativa al exterminio no siempre suponía autonomía o igualdad. Con frecuencia proponía transformar a las comunidades en proveedoras de trabajo y productos, con tierras apenas suficientes y autoridades que las tratarían como menores permanentes. (Halperín Donghi, 1985)

Tan sólo hallé la tapera permite observar el resultado territorial de ese proceso en el sudeste bonaerense: los fortines, las estancias, las mensuras y las poblaciones no ocuparon un vacío. Reorganizaron un espacio de circulación, negociación y conflicto. La palabra “invasión” aplicada únicamente al malón invierte esa historia, porque vuelve ilegítimo el movimiento indígena y naturaliza el avance criollo y estatal. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

Dos violencias y una memoria desigual

El malón produjo muertes, pérdidas, miedo y cautiverios. La reconstrucción histórica no debe ocultar a quienes padecieron esas acciones. Pero tampoco debe convertir esa violencia en explicación suficiente de toda la frontera. Hubo expediciones punitivas, ataques a tolderías, apropiación de ganado indígena, ocupación de aguadas y deportaciones que rara vez recibieron una presencia visual equivalente.

La iconografía consolidó esa asimetría. Los indígenas aparecen en movimiento, con lanzas y caballos; el Estado aparece formado, vestido y dueño del horizonte. El canto IV y la lámina de Pallière participan, con diferencias, de esa educación de la mirada. Ambos vuelven inmediatamente visible la amenaza indígena. La tarea crítica consiste en restituir el campo de relaciones que quedó fuera del verso y del encuadre.

Esta restitución no iguala mecánicamente todos los hechos ni distribuye culpas abstractas. Permite estudiar actores, escalas y responsabilidades. Una incursión organizada por un capitanejo, un gran malón acordado entre caciques, una expedición de castigo y una campaña estatal de ocupación no son acontecimientos in-

tercambiables. Comparten un espacio de violencia, pero poseen capacidades, finalidades y consecuencias diferentes.

La antropología de los pampas en el canto IV

La descripción de Fierro ofrece un archivo ambivalente. Sus mejores datos aparecen cuando sigue acciones: elegir, cuidar, alquilar, marchar, cercar, cazar, señalar y reunirse. Sus afirmaciones más rígidas aparecen cuando abandona los verbos y fija naturalezas: fiera, infiel, bárbaro, ladrón, bruto. La diferencia entre ambos registros propone un método de lectura para los cantos siguientes.

La “antropología de los pampas” no debe reunir esos adjetivos como si fueran información etnográfica. Debe preguntar qué relaciones de poder los vuelven posibles, qué prácticas contradicen las generalizaciones y qué saberes reconoce el narrador aun cuando los llama instinto. El canto IV es valioso no porque entregue una definición de los indígenas, sino porque permite observar el procedimiento mediante el cual una sociedad produce a su enemigo.

Puente hacia el canto V

El canto IV describe la salida y la preparación de la incursión. El canto V comenzará con el regreso: ganado, objetos, distribución del botín y nuevas afirmaciones sobre la justicia y el trabajo. El cambio de momento exige conservar la misma pregunta histórica. ¿Qué relaciones económicas y políticas aparecen bajo el vocabulario del robo?

La imagen de Pallière queda suspendida antes del desenlace. Esa suspensión resulta productiva: obliga a no confundir movimiento con explicación. Para comprender el retorno será necesario seguir los animales y los objetos, reconstruir su valor en ambos lados de la frontera y examinar la contradicción de Fierro cuando reconoce una regla de reparto dentro de la sociedad que acaba de presentar como incapaz de toda ley.

Canto V

El regreso del malón y la fabricación de la barbarie

ORIENTACIÓN

¿Qué permite comprender Fierro cuando describe el regreso, el botín y sus reglas de reparto, y qué operación política realiza Ángel Della Valle cuando convierte ese retorno en una gran imagen nacional?

Del movimiento al regreso

El canto IV había descrito la salida mediante una secuencia de acciones: escoger caballos, aligerar las monturas, reconocer señales, cercar animales y reunir partidas. La lámina de Pallière había detenido la mirada en la velocidad del grupo antes del ataque. El canto V comienza después. El territorio vuelve a agitarse, pero ahora el movimiento trae ganado, objetos y personas.

*Aquel desierto se agita
cuando la invasión regresa;
llevan miles de cabezas
de vacuno y yeguarizo:
pa no aflijirse es preciso
tener bastante firmeza.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 607–612.

La primera palabra del canto, “aquel”, conserva la distancia del narrador. Fierro no nombra una toltería ni identifica a quienes regresan. El espacio entero parece agitarse. El recurso amplifica la escena y convierte una acción histórica en conmoción natural. Sin embargo, el dato material permanece: el malón regresa con ganado vacuno y caballar, dos formas centrales de riqueza, alimentación, transporte e intercambio en la frontera.

La cantidad produce estupor. Fierro exige “firmeza” para mirar. El canto prepara así una pedagogía de la conmoción: antes de explicar cómo se organiza el reparto, enseña al auditorio qué debe sentir ante el regreso.

El botín como acumulación visible

*Aquello es un hervidero
de pampas, un celemín;
cuando riunen el botín
juntando toda la hacienda,
es cantidá tan tremenda
que no alcanza a verse el fin.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 613–618.

“Hervidero” y “celemín” comprimen a los sujetos dentro de una masa. La imagen del recipiente lleno reúne cuerpos y animales sin distinguir decisiones, procedencias ni autoridades. A la vez, la estrofa reconoce una operación concreta: el botín se concentra. La hacienda dispersa durante la incursión debe juntarse antes de cualquier distribución.

El ganado no posee un valor único. Puede alimentar, reproducirse, transportarse, venderse, intercambiarse o sostener alianzas. El canto llama robo a toda esa circulación y borra el lugar que los animales ocupaban en la diplomacia fronteriza, en los tratados y en las entregas de raciones. Esta omisión no vuelve legítima cualquier apropiación. Muestra que la palabra “botín” simplifica una economía de frontera más amplia.

*Vuelven las chinas cargadas
con las prendas en montón;
aflije esa destrucción:
acomodaos en cargueros
llevan negocios enteros
que han saquiado en la invasión.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 619–624.

Las mujeres aparecen bajo el peso de los objetos. El verso registra trabajo y transporte, pero no las reconoce como participantes capaces de decisión. Ellas cargan aquello que el relato presenta como “negocios enteros”: mercancías que pertenecían a tiendas y poblados y que ahora cambian de circuito. La destrucción consiste también en esa desorganización de la propiedad y del comercio cristiano.

Una pintura después de la conquista



Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186,5 × 292 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, inventario 6297. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes. (Della Valle, 1892)

Della Valle pintó la obra en 1892, trece años después de la campaña militar de 1879. El Museo Nacional de Bellas Artes señala que el cuadro fue pensado para la Exposición Colombina de Chicago y que presentó, en las dimensiones de una gran pintura de salón, una síntesis del saqueo, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas. La escena no funciona como registro inmediato de un episodio: construye una memoria de la frontera desde la Argentina que ya celebraba su incorporación al mercado agroexportador.

La composición repite el comienzo del canto: “la invasión regresa”. Los caballos avanzan hacia el espectador y atraviesan una ciénaga. El agua, el barro y los juncos vuelven inestable el primer plano. La formación carece de filas regulares, pero las diagonales de los cuerpos, las monturas y las lanzas ordenan el avance. La pintura produce una fuerza colectiva y, al mismo tiempo, individualiza objetos que permiten reconstruir una narración.

El cielo ocupa más de la mitad del lienzo. Una tormenta se retira al amanecer. La luz se abre en el horizonte, detrás de los jinetes, mientras el grupo avanza hacia una zona más oscura. El cuadro convierte ese contraste atmosférico en oposición moral: la población saqueada y la civilización quedan fuera del campo, del lado de la claridad; el malón parece internarse en la pampa como una fuerza nocturna.

Dos retornos y dos tiempos históricos

El canto y el cuadro representan el mismo momento narrativo, pero no hablan desde el mismo tiempo. Hernández publica *La vuelta de Martín Fierro* en 1879, cuando el Estado destruye la autonomía territorial de las sociedades indígenas. Della Valle pinta en 1892, cuando esa derrota ya forma parte del relato de consolidación nacional. La obra revive como amenaza triunfante a quienes el orden estatal ya había vencido.

Esta inversión resulta central. La imagen muestra indígenas que regresan con cuerpos, animales y objetos conquistados; el contexto histórico pertenece, en cambio, a una sociedad que ocupó sus territorios, dispersó comunidades y distribuyó tierras. Laura Malosetti Costa explica que el cuadro invierte simbólicamente los términos de la conquista y del despojo: el derrotado aparece como invasor victorioso y la campaña estatal puede presentarse como respuesta defensiva. (Malosetti Costa, 1994)

La pintura también modifica la lámina de Pallière trabajada en el canto IV. Pallière mostraba un grupo en movimiento, sin víctimas ni destino visible. Della Valle completa aquello que faltaba: coloca el botín, la cautiva, los objetos religiosos y las cabezas cortadas. El pasaje de una imagen a otra acompaña el pasaje entre los cantos, pero agrega una carga ideológica posterior y mucho más cerrada.

Cristianismo, sacrilegio y nación

*Su pretensión es robar,
no quedar en el pantano;
viene a tierra de cristianos
como furia del infierno;
no se llevan al gobierno
porque no lo hallan a mano.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 625–630.

La oposición entre “cristianos” e “infierno” organiza la estrofa y encuentra en el cuadro una traducción directa. Los jinetes llevan un cáliz, un incensario, una custodia y una cruz procesional. La incursión ya no ataca solamente bienes y personas: profana los signos que definen a la comunidad como cristiana.

Una lectura iconológica permite reconocer tres presencias de Cristo amenazadas por las lanzas: el cuerpo muerto en la cruz, el cuerpo vivo en la hostia de la custodia y la sangre en el cáliz. Esta interpretación destaca que los objetos no forman un inventario azaroso. La composición reúne una teología visual que presenta al

malón como agresión contra el fundamento religioso de la nación.

El cáliz inclinado permite una segunda hipótesis. Su contenido parece derramarse sobre el caballo blanco y puede leerse como una sangre sacramental que bautiza aquello que el cuadro nombra como barbarie. La interpretación, asociada con un imaginario wagneriano, proyecta una conversión futura: la nación absorbería la fuerza del enemigo y la sometería al orden cristiano. No se trata de un significado comprobable por sí mismo, sino de una clave iconológica que vuelve visible la ambivalencia de la escena.

También puede plantearse una crítica velada. En la Argentina de fines del siglo XIX, los conflictos anticlericales y las profanaciones no procedían de malones ya derrotados, sino de sectores laicos y positivistas. Della Valle habría desplazado esa ansiedad contemporánea hacia el indígena. La hipótesis resulta productiva si conserva su carácter conjetural: el cuadro puede hablar sobre 1892 mientras representa una frontera anterior.

El crucifijo del poema y los objetos del cuadro

*Es para él como juguete
escupir un crucifijo;
pienso que Dios los maldijo
y ansina el ñudo desato:
el indio, el cerdo y el gato,
redaman sangre del hijo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 733–738.

Hernández y Della Valle recurren a la misma frontera religiosa. El poema afirma que el indígena convierte el crucifijo en juguete; la pintura multiplica los objetos de culto saqueados. En ambos casos, la irreligiosidad funciona como prueba de inhumanidad y autoriza el pasaje desde una descripción de acciones hacia una condena total.

La comparación con el cerdo y el gato retoma la animalización de los cantos anteriores. El narrador ya no observa prácticas: pronuncia una maldición. El cuadro ofrece una versión visual de ese movimiento. Los objetos sagrados están pintados con suficiente nitidez para que el público identifique el ultraje antes de preguntarse por las causas históricas de la incursión.

La cautiva y la mirada del público

En el extremo izquierdo, la mujer blanca concentra la atención. Su vestido claro, su piel y su inmovilidad contrastan con los caballos, el barro y las lanzas. El Museo Nacional de Bellas Artes recuerda que este fragmento fue el más comentado por su connotación erótica y por el aspecto urbano y “civilizado” de la figura. (Della Valle, 1892)

La postura resulta improbable para un galope. La cautiva se apoya sobre el jinete, mantiene las piernas rígidas y cruzadas y cubre el pubis con las manos. El cuerpo no responde a la velocidad de la escena. Esa falta de naturalismo revela que la figura cumple otra función: debe permanecer visible, disponible para la contemplación y separada del desorden que la rodea.

El concepto de “ninfa” de Aby Warburg permite leer esa suspensión. La cautiva aparece congelada en el centro del tumulto, como una fórmula corporal que reúne deseo, peligro y pérdida. La pintura denuncia el rapto y, al mismo tiempo, organiza una mirada masculina sobre el cuerpo expuesto. La violencia y el erotismo no aparecen separados.

Una cadena fina con una cruz permanece sobre su pecho. La joya parece próxima a romperse y dialoga con la cadena rota del perro que corre junto al grupo. Ambos elementos narran una separación forzada: la mujer pierde el vínculo con su comunidad; el animal intenta seguir aquello que se aleja. La cruz constituye una última frontera entre la cautiva y quienes la trasladan.

La mujer blanca y las mujeres indígenas

*Todo el que entiende la vida
busca a su lado los placeres;
justo es que las considere
el hombre de corazón;
sólo los cobardes son
valientes con sus mujeres.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 691–696.

El poema no coloca en el centro a una cautiva blanca, sino a las mujeres indígenas. Fierro condena el trabajo impuesto y el dominio de los maridos, aunque su elogio de “la mujer” la reduce luego a piedad, sufrimiento y maternidad. Su crítica no abandona el orden patriarcal: construye una jerarquía entre el varón cristiano ideal y el varón indígena presentado como tirano.

*Echan la alma trabajando
bajo el más duro rigor,
el marido es su señor;
como tirano la manda
porque el indio no se ablanda
ni siquiera en el amor.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 715–720.

El canto reconoce el trabajo de las mujeres y después les niega voz. El cuadro reconoce el sufrimiento de la cautiva y la convierte en emblema. Las dos representaciones producen cuerpos femeninos al servicio de una frontera moral: la mujer indígena demostraría la crueldad interna de su sociedad; la mujer blanca encarnaría la civilización amenazada desde afuera.

La diferencia también importa. Las mujeres indígenas del poema cargan bienes, cuerean animales, sostienen tareas y protagonizan una ceremonia. La cautiva de Della Valle carece de acción y queda inmovilizada. Una lectura crítica debe recuperar la violencia que padecen sin aceptar que sus cuerpos funcionen sólo como argumentos sobre la barbarie masculina.

Cabezas cortadas y barbarie política

Dos cabezas humanas cuelgan de las monturas. Una aparece con claridad cerca del centro y ha sido identificada como la cabeza del sacerdote; otra se insinúa en el primer plano y ha sido relacionada con el padre de la cautiva. Las mutilaciones completan una historia familiar y religiosa: la mujer habría perdido al padre, al sacerdote y al pueblo.

La ficha del Museo interpreta las cabezas como alusiones a la crueldad del malón. Una lectura histórica agrega una advertencia: la decapitación no era una práctica característica de los pueblos pampeanos y remite con mayor precisión a la violencia política de las guerras civiles y a la memoria de la Mazorca. Desde esta perspectiva, Della Valle traslada al indígena una iconografía argentina de la barbarie política.

El anacronismo no debe corregirse como un simple error. Cumple una función. La cabeza cortada condensa una violencia reconocible para el público porteño y la adjudica al enemigo indígena. La pintura no sólo recuerda la frontera: reorganiza recuerdos de otras violencias dentro de un relato nacional que necesita un bárbaro exterior.

El maletín y los límites de la interpretación

Uno de los jinetes lleva un pequeño maletín de cuero cuya posición parece extraña. Una hipótesis interpretativa propone que podría contener un teodolito, instrumento utilizado para medir ángulos y organizar mensuras. Si la hipótesis fuera correcta, el objeto introduciría en el botín la tecnología con la cual el Estado y los propietarios delimitaron las tierras.

La conjetura invierte por un instante la inteligencia del cuadro. Los indígenas no aparecerían ajenos a la expansión territorial, sino atentos a los instrumentos que la hacían posible. El maletín permitiría pensar una forma de contrainteligencia frente a la mensura y el avance “civilizador”. Sin embargo, la imagen no permite demostrar qué contiene. Conviene conservar la pregunta sin convertirla en dato.

Tan sólo hallé la tapera ofrece un marco para esa pregunta. En el sudeste bonaerense, los fortines, las estancias, los caminos y las mensuras transformaron espacios de circulación indígena en propiedades delimitadas. Un teodolito, real o imaginado, resume esa otra conquista que el cuadro mantiene fuera de campo: la medición que antecede al reparto de la tierra. (Darrigrand, 2026, caps. VII–VIII, pp. 171–189)

La regla de justicia dentro del botín

*Se reparten el botín
con igualdá, sin malicia;
no muestra el indio codicia,
ninguna falta comete:
sólo en esto se somete
a una regla de justicia.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 637–642.

Esta estrofa contradice una parte sustancial del retrato. Fierro reconoce una regla de reparto, una idea de igualdad y una conducta que limita la apropiación individual. La frase “sólo en esto” intenta presentar la justicia como excepción; sin embargo, la excepción exige acuerdos, autoridades y criterios conocidos.

La pintura concentra los objetos en una fuga común y no representa su distribución. El espectador ve apropiación, pero no ve regla. El poema permite completar ese fuera de campo y vuelve más compleja la escena: el botín procede de una acción violenta, pero no circula dentro de la toltería como puro caos. La antropología fronteriza debe retener esta información y discutir la fórmula que la reduce a anomalía.

Una victoria narrada desde la derrota

*Estas cosas y otras piores
las he visto muchos años;
pero, si yo no me engaño,
concluyó ese vandalaje,
y esos bárbaros salvajes,
no podrán hacer más daño.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 667–672.

Fierro no describe una amenaza futura. Declara su final. Los verbos colocan el malón en un pasado clausurado y transforman la campaña estatal en desenlace necesario. La violencia que el narrador atribuye a una naturaleza indígena queda resuelta mediante la derrota de las comunidades.

*Las tribus están desechas;
los caciques más altivos
están muertos o cautivos,
privaos de toda esperanza,
y de la chusma y de lanza,
ya muy pocos quedan vivos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto V, versos 673–678.

La estrofa nombra sin rodeos el resultado de 1879: muerte, cautiverio, dispersión y pérdida de esperanza. Su ubicación modifica la lectura de todo el canto. El regreso multitudinario aparece narrado desde un presente en el cual esa capacidad de movilización ya ha sido destruida. La amenaza sirve para justificar retrospectivamente su eliminación.

Della Valle repite la operación trece años después. Su malón avanza con una potencia que ya no posee en 1892. El enorme formato devuelve presencia al enemigo derrotado, pero esa presencia no repara su historia. La vuelve necesaria para glorificar el orden que la venció. En la Exposición Colombina, la obra pudo leerse como imagen de las dificultades que la Argentina había superado para convertirse en nación agroexportadora. (Della Valle, 1892)

La antropología de los pampas en el canto V

El canto V confirma el método propuesto en la entrega anterior. Cuando Fierro sigue acciones, ofrece datos: reunir hacienda, transportar objetos, repartir bienes, cuerear animales, trabajar y celebrar. Cuando fija esencias, aparecen el infierno, la maldición, la animalidad y la incapacidad de amar. La descripción se vuelve más confiable cuanto más cerca permanece de los verbos y más discutible cuando transforma una experiencia en naturaleza racial.

La pintura exige una operación semejante. Sus detalles permiten estudiar cómo se fabrica una imagen nacional: qué cuerpos ocupan el centro, qué objetos condensan valores, qué violencias se muestran y cuáles quedan fuera. No conviene usarla como prueba transparente de los malones. Conviene leerla como documento de 1892, de sus temores, deseos, conflictos religiosos y formas de legitimar el nuevo orden territorial.

Clave de lectura. El cuadro no debe ilustrar el poema como si ambos ofrecieran la misma verdad. El diálogo resulta más productivo cuando permite observar dos operaciones diferentes: Hernández clausura el malón desde 1879; Della Valle lo resucita en 1892 como enemigo monumental. Entre ambas fechas, la nación convierte una conquista territorial en memoria defensiva.

Puente hacia el canto VI

El canto V termina con una ceremonia en la cual las mujeres giran dentro de un cerco de lanzas. Fierro la presenta como sacrificio y vuelve a reunir embriaguez, animalización y satanización. El canto VI regresará a la experiencia de los cautivos y a la vida cotidiana en las tolderías. La lectura deberá conservar la misma precaución: distinguir lo que Fierro vio, lo que pudo comprender y el lenguaje con el cual convirtió la diferencia en condena.

La vuelta del malón deja una última pregunta para ese pasaje. Si la pintura dispone todos sus signos para que el espectador reconozca de inmediato a la civilización y a la barbarie, ¿qué ocurre cuando el poema ofrece conductas que perturban esa división, como la hospitalidad, el deseo de convertirse al cristianismo o las reglas de justicia? El canto siguiente permitirá examinar esas fisuras.

Canto VI

La viruela en las tolderías

ORIENTACIÓN

¿Qué permite conocer el canto sobre la enfermedad, el cuidado y la muerte en las tolderías, y qué oculta Fierro cuando convierte prácticas que no comprende en nuevas pruebas de barbarie?

Una pérdida que organiza el canto

La muerte de Cruz, junto con la del cacique que había protegido a los dos fugitivos, constituye el centro afectivo del canto. Fierro había hablado de la pérdida de su mujer y de sus hijos, pero apenas había mostrado la intimidad de esos vínculos. Con Cruz ocurre algo distinto. El lector y la lectora conocen su historia, han escuchado su voz y saben que Fierro le debe la vida. La epidemia transforma esa amistad en una experiencia concreta de cuidado, contagio, agonía y duelo.

El relato no comienza, por lo tanto, con una descripción distante de costumbres. Comienza bajo el peso de una muerte que todavía duele. Esa posición importa: Fierro recuerda desde el sufrimiento y juzga las prácticas indígenas desde el saber religioso y médico que reconoce como propio. Su testimonio conserva observaciones valiosas, pero no ofrece una mirada neutral.

La antropología pampa ante la enfermedad

*Sus remedios son secretos,
los tienen las adivinas.
No los conocen las chinas
sino alguna ya muy vieja,
y es la que los aconseja
con mil embustes la indina.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

La estrofa reconoce una distribución social del conocimiento. Los remedios no están al alcance de cualquiera: pertenecen a mujeres mayores a quienes la comunidad consulta. Fierro registra especialización, autoridad y transmisión restringida, pero de inmediato traduce ese saber como “embuste”. La palabra “adivinas” no describe solamente una práctica; la coloca fuera del campo de lo verdadero antes

de que el relato permita comprenderla.

La presencia de mujeres ancianas amplía la antropología de los cantos anteriores. En el canto V, las mujeres aparecían bajo el trabajo, el reparto y la ceremonia. Aquí algunas poseen una autoridad específica ante la enfermedad. La mirada de Fierro, atravesada por prejuicios étnicos y de género, reconoce esa autoridad mientras la descalifica. La contradicción permite recuperar un dato que la condena no logra borrar: la cura constituía un saber socialmente organizado.

*Allí soporta el paciente
las terribles curaciones.
Pues a golpes y estrujones
son los remedios aquellos,
lo agarran de los cabellos
y le arrancan los mechones.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

Fierro describe las curaciones desde el cuerpo del paciente. Los verbos —soportar, golpear, estrujar, agarrar, arrancar— producen una escena de violencia. Conviene no negar esa violencia ni convertir el pasaje en prueba transparente de una medicina indígena. El poema no explica el propósito de cada acción, no distingue momentos del tratamiento y tampoco ofrece la palabra de quienes curan. Registra lo que Fierro ve y, sobre todo, el sentido que decide atribuirle.

Clave de lectura. La antropología pampa resulta más productiva cuando separa la observación del juicio. El canto permite reconocer especialistas, pacientes, técnicas y explicaciones de la enfermedad. La calificación de esas prácticas como secretos, embustes o herejías pertenece a la frontera cultural desde la cual Fierro narra.

La viruela y la conquista de América

La “virgüela negra” no llegó a las tolдерías desde un exterior abstracto. La viruela había ingresado en América con la conquista europea y provocó, junto con otras enfermedades, crisis demográficas de enorme magnitud. Su acción no puede reducirse a una fatalidad biológica. Las guerras, los desplazamientos, la destrucción de recursos, el hambre, el cautiverio y la reorganización colonial de los territorios agravaron la vulnerabilidad de las poblaciones.

En las pampas, las epidemias acompañaron durante siglos los contactos de frontera. Juan Francisco Jiménez y Sebastián Alioto mostraron que los viajes y los intercambios conectaban las tolдерías con fuertes, pulperías, pueblos y ciudades. Los bienes circulaban junto con personas y noticias; también podían circular los con-

tagios. Esta historia impide imaginar dos mundos aislados. La enfermedad revela una red interétnica tan extensa como desigual. (Jiménez& Alioto, 2013, 2017)

La epidemia del poema forma parte de esa larga duración. Fierro contempla sus efectos en el siglo XIX, pero la cadena se remonta a la conquista de América. La viruela llegó a las poblaciones indígenas a través del mismo proceso que expandía autoridades, mercancías, misiones y ejércitos europeos y criollos. Más tarde, las políticas de encierro y hacinamiento agravaron su impacto entre indígenas capturados. La enfermedad tuvo una historia natural, pero también una historia política.

El niño inmigrante y la búsqueda de un culpable

*Había un gringuito cautivo
que siempre hablaba del barco
y lo augaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
como potrillito zarco.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

El diminutivo “gringuito”, la insistencia en el barco y la indefensión del cautivo componen la figura de un niño o de un joven inmigrante, aunque el poema no precisa su edad. Su memoria permanece ligada al viaje marítimo que lo separó de su lugar de origen. Dentro de la toltería ocupa una posición extrema: es extranjero, cautivo y menor frente a quienes pueden disponer de su vida.

Esta figura modifica la serie de inmigrantes del poema. El organillero reclutado y el centinela italiano habían sido objetos de burla: Fierro los presentaba como torpes, cobardes o incapaces para la vida de frontera. El “gringuito” ya no provoca risa. Es una víctima que conserva apenas una procedencia, un recuerdo y un rasgo corporal. El poema pasa de la caricatura del inmigrante adulto a la compasión por el inmigrante indefenso.

La mención constante del barco permite pensar la inmigración desde abajo. Antes de incorporarse a una colonia agrícola, a una ciudad o al mercado de trabajo, ese niño atraviesa el océano y queda expuesto a las violencias de la frontera. Su cautiverio rompe la imagen lineal de un inmigrante que desembarca y se integra. La movilidad transatlántica se cruza con otra forma de desplazamiento forzado.

Fierro afirma que lo mataron por considerarlo “causante de la peste”. La acusación muestra una búsqueda de causalidad ante un mal invisible. El extranjero

concentra la sospecha porque viene de otro mundo y habla de su viaje. Sin embargo, la intuición de que las enfermedades podían llegar con quienes circulaban no era absurda. El error reside en convertir una asociación en culpa individual y castigar al sujeto más vulnerable.

*Que le dieran esa muerte
dispuso una china vieja;
y aunque se aflije y se queja,
es inútil que resista.
Ponía el infeliz la vista
como la pone la oveja.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

La mujer mayor reaparece, ahora con poder para decidir una muerte. Fierro enlaza autoridad terapéutica, explicación del contagio y castigo. La escena no debe suavizarse: el niño muere ahogado y su resistencia resulta inútil. Tampoco conviene extender esa decisión a una esencia colectiva. El poema individualiza a la víctima y generaliza la condena sobre los pampas; una lectura crítica debe conservar el crimen sin convertirlo en definición de todo un pueblo.

La comparación final con una oveja intensifica la piedad y, al mismo tiempo, animaliza al niño. Sus ojos celestes y su mirada impotente lo vuelven visible para el lector y la lectora, pero él no recibe nombre ni voz propia. Sólo habla “del barco”. Esa frase mínima constituye el resto de una biografía inmigrante que el poema deja inconclusa.

Cuidar al otro en medio de la epidemia

*No podíamos dudar
al verlo en tal padecer
el fin que había de tener,
y Cruz que era tan humano:
«Vamos, -me dijo-, paisano,
a cumplir con un deber».*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

El cacique enfermo era quien había impedido que mataran a Fierro y a Cruz cuando llegaron a las tolderías. Cruz entiende que asistirlo constituye un deber. La reciprocidad atraviesa la frontera entre cristianos e indígenas: una protección recíproca reclama cuidado cuando el protector queda expuesto. El vínculo no nace de una abstracción humanitaria, sino de una historia compartida.

La frase “tan humano” parece reservar la humanidad para Cruz. Sin embargo, el deber sólo existe porque antes hubo un acto hospitalario del cacique. La escena desarma por un instante la división rígida que domina otros pasajes. Un indígena salva a dos gauchos; un gaucho arriesga la vida para cuidar al indígena. La epidemia no borra las diferencias, pero revela relaciones que la fórmula civilización y barbarie no puede explicar.

El contagio de Cruz también muestra que la enfermedad atraviesa las identidades. No distingue entre toldería y fortín, entre indígena, gaucho e inmigrante. Aquello que el relato intenta localizar en las costumbres de los pampas pertenece a un espacio fronterizo conectado. La viruela expone una vulnerabilidad común, aunque sus consecuencias recaen con mayor fuerza sobre quienes poseen menos protección y menos acceso a recursos sanitarios.

La muerte de Cruz y los límites de la palabra

*Todos pueden figurarse
cuánto tuve que sufrir;
yo no hacía sino gemir
y aumentaba mi aflicción,
no saber una oración
pa ayudarlo a bien morir.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

Fierro abandona aquí el registro etnográfico y vuelve sobre sí mismo. El hombre que suele afirmar su capacidad para resolver peligros no puede curar, rezar ni detener la muerte. La falta de una oración expresa más que ignorancia religiosa: muestra la insuficiencia de su palabra frente a la agonía del amigo.

El cristianismo había servido para condenar prácticas indígenas en el canto anterior. Ahora aparece como necesidad íntima y como saber que Fierro tampoco posee por completo. La oposición entre creencia verdadera y superstición pierde seguridad. Tanto las curadoras de la toldería como Fierro actúan ante una enfermedad que supera sus recursos.

*De rodillas a su lado
iyo lo encomendé a Jesús!
Faltó a mis ojos la luz.
Tubo un terrible desmayo.
Cai como herido del rayo
cuando lo vi muerto a Cruz.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VI, fragmento seleccionado.

La muerte interrumpe la visión. Fierro cae y el cuerpo responde antes que el relato. La postura de rodillas, la invocación a Jesús y el desmayo construyen un duelo sin distancia heroica. Cruz no muere en combate, sino por una enfermedad contraída durante un acto de cuidado. Esa circunstancia vuelve su muerte inseparable de la humanidad que el propio Fierro le reconoce.

La antropología de los pampas en el canto VI

El canto amplía el archivo de prácticas: identifica mujeres con autoridad terapéutica, tratamientos corporales, explicaciones causales, decisiones colectivas, cautivos, redes de reciprocidad y obligaciones de cuidado. A la vez, organiza esos datos bajo un lenguaje que asocia diferencia cultural con engaño, herejía y crueldad. La tarea de lectura consiste en no elegir entre aceptar todo el relato o descartarlo por completo.

La enfermedad ofrece un criterio adicional. Cuando Fierro atribuye la epidemia a la ignorancia indígena, omite la historia de la viruela en América y las conexiones de la frontera. Cuando registra que una comunidad intenta curar, busca una causa y consulta a especialistas, reconoce acciones sociales concretas. La antropología pampa debe trabajar sobre esa tensión entre observación y condena.

Clave de lectura. La viruela no confirma una barbarie indígena. Expone una historia de contactos coloniales y fronterizos, saberes médicos diferentes, recursos insuficientes y responsabilidades desiguales. El canto conserva la memoria de una epidemia, pero el lector y la lectora deben devolverle la temporalidad americana que Fierro no explica.

Puente hacia el canto VII

La muerte de Cruz deja a Fierro sin el único compañero que había atravesado con él la frontera. El canto siguiente mostrará las consecuencias de esa pérdida: el aislamiento, el duelo y una nueva escena de violencia contra una cautiva y su hijo. La presencia apenas esbozada del “gringuito” anticipa, por lo tanto, una pregunta que continuará: ¿qué lugar ocupan los niños dentro de guerras, cautiverios y desplazamientos decididos por los adultos?

Canto VII

La cautiva y el cuadro que Fierro descubre

ORIENTACIÓN

¿Cómo transforma la mirada de Fierro a una mujer cautiva en “cuadro”, y qué agrega Juan Manuel Blanes cuando convierte esa figura en una alegoría visual de la frontera?

Después de la muerte de Cruz

El canto comienza bajo el efecto de la pérdida narrada en la entrega anterior. Fierro ya no tiene al compañero que había compartido la persecución, el viaje y la vida en las tolдерías. La muerte de Cruz no funciona sólo como antecedente: modifica su percepción del espacio, del tiempo y de sí mismo.

*Allí pasaba las horas
sin haber naides conmigo.
Teniendo a Dios por testigo
y mis pensamientos fijos
en mi muger y mis hijos,
en mi pago y en mi amigo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VII, fragmento seleccionado.

La enumeración reúne todas las pérdidas: mujer, hijos, pago y amigo. La tolдерía deja de ser únicamente el lugar que Fierro observa y juzga. También es la tierra ajena desde la cual recuerda los vínculos deshechos por la leva, la persecución y el exilio. La antropología del otro queda atravesada por una experiencia de desposesión propia.

El orden de los recuerdos importa. La familia y el territorio aparecen junto a Cruz, pero no de la misma manera. Fierro apenas había narrado la intimidad con su mujer y sus hijos; el lector y la lectora, en cambio, conocieron la voz de Cruz. El duelo por el amigo ofrece una densidad concreta a la soledad que el poema había anunciado desde el comienzo.

Un tiempo detenido por la pena

*Privado de tantos bienes
y perdido en tierra ajena,
parece que se encadena
el tiempo y que no pasara,
como si el sol se parara
a contemplar tanta pena.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VII, fragmento seleccionado.

El tiempo ya no avanza: se encadena. La imagen devuelve sobre Fierro una palabra asociada al cautiverio. Él no está sujeto por una cadena material, pero vive la pérdida como inmovilidad. El sol se detiene y lo contempla. Antes de mirar a la cautiva, Fierro se presenta como alguien mirado por el paisaje.

Esta inversión prepara el episodio. La pena suspende el movimiento del fugitivo y abre una escucha. Los lamentos que llegan con el viento lo sacan del encierro de sus recuerdos. La escena de la cautiva no surge, entonces, de una observación buscada con distancia; irrumpe dentro del duelo y obliga a Fierro a volver hacia el sufrimiento de otra persona.

Del lamento al cuadro

*Quise curiosiar los llantos
que llegaban hasta mí,
al punto me dirigí
al lugar de ande venían.
¡Me horrorisa todavía
el cuadro que descubrí!*

La vuelta de Martín Fierro, canto VII, fragmento seleccionado.

Fierro primero oye y después mira. La palabra “curiosiar” conserva una ambigüedad: expresa interés por el origen del llanto, pero también la atracción que produce una escena ajena. El desplazamiento concluye ante un “cuadro”. El término detiene la acción, encuadra los cuerpos y convierte el dolor en una imagen que puede narrarse.

La frase “me horrorisa todavía” introduce el tiempo del recuerdo. Fierro no reproduce solamente aquello que vio; declara el efecto que la escena conserva en el presente de su canto. El horror legitima su relato y orienta la respuesta del público. Como en los cantos anteriores, la emoción antecede a la explicación.

En el desarrollo del episodio, la cautiva aparece ensangrentada y bajo la amenaza de un indígena. La escena continuará con datos que revelan una historia de maternidad y pérdida. Este apartado se detiene en el umbral que selecciona *La experiencia Martín Fierro*: el momento en que el llanto se vuelve visión y Fierro decide nombrarla como cuadro.

La cautiva de Juan Manuel Blanes



Juan Manuel Blanes, *La cautiva*, c. 1880, óleo sobre tela, 46 × 71 cm. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. Fuente de la imagen: Wikimedia Commons. (Blanes, ca. 1880)

Blanes pintó *La cautiva* hacia 1880, casi al mismo tiempo que Hernández publicó *La vuelta de Martín Fierro* y un año después de la campaña militar de 1879. La cercanía cronológica no convierte la obra en ilustración del poema. Ambos participan de un repertorio rioplatense que colocó a la mujer blanca cautiva en el centro de la oposición entre civilización y barbarie. (Malosetti Costa, 1994)

La mujer ocupa el primer plano y el centro luminoso. Está arrodillada, semidesnuda y con la cabeza alzada hacia el cielo. Sus manos se reúnen en un gesto que puede leerse como súplica, plegaria o resignación. La piel clara contrasta con la vegetación oscura y con la figura masculina que se aproxima desde atrás. El cuerpo femenino resulta vulnerable, pero también cuidadosamente dispuesto para la mirada del público.

A la izquierda, un hombre indígena aparece agachado entre mantas, prendas y objetos. Su postura baja y su mirada lateral lo acercan al acecho. La cautiva no parece advertir su proximidad. Esta diferencia organiza la tensión: ella dirige la vista

hacia una altura espiritual; él permanece ligado al suelo, a los objetos y al deseo. La composición traduce la oposición cultural en posiciones corporales.

En el horizonte, grupos de jinetes atraviesan la llanura. A la derecha se insinúa la toltería; a la izquierda, el movimiento de caballos y lanzas prolonga el mundo del malón. El cielo claro ocupa una gran superficie y hace más pequeña la acción humana. Sin embargo, la pampa no aparece vacía. Está habitada, recorrida y organizada por una sociedad que la pintura reduce a amenaza para la figura central.

El cuerpo femenino como frontera

La Colección Fortabat caracteriza la cautiva como un mito erótico que funcionó como catalizador del odio hacia los indígenas. La formulación permite advertir que la pintura condena un rapto y, al mismo tiempo, ofrece el cuerpo de la mujer a la contemplación. La desnudez no deriva de una necesidad documental. Constituye una elección estética que une vulnerabilidad, deseo y peligro.

La mujer representa algo más que una víctima singular. Su blancura, su gesto elevado y su aislamiento la convierten en alegoría de una civilización separada de su comunidad y amenazada por la barbarie. El cuadro transforma una relación histórica —el cautiverio en una frontera atravesada por guerras y represalias— en una oposición moral entre dos figuras.

Esta operación borra otras cautividades. Las campañas militares también capturaron mujeres, hombres y niños indígenas, los trasladaron, los separaron de sus familias y los sometieron a trabajos forzados o confinamientos. Nada de eso aparece en la tela. La cautiva blanca concentra toda la violencia visible y deja sin representación a quienes el Estado convirtió en cautivos durante la conquista territorial.

Clave de lectura. La imagen permite estudiar el sufrimiento de una mujer sin aceptar que su cuerpo represente por sí solo a la civilización. La pregunta crítica no niega el cautiverio: amplía el campo para reconocer qué víctimas obtuvieron imagen, nombre y compasión, y cuáles quedaron fuera del encuadre nacional.

Dos cautivas y dos formas de inmovilidad

La cautiva de Blanes permanece arrodillada y casi inmóvil. El relato de Fierro, en cambio, comienza con sonidos, desplazamiento y descubrimiento. El poema conduce la mirada desde el llanto hacia la escena; la pintura ofrece de inmediato un cuerpo central. En un caso, el horror se reconstruye mediante la narración. En el otro, la composición dispone de antemano aquello que el público debe mirar.

La diferencia afecta también la agencia de la mujer. En la imagen, ella mira hacia el cielo y parece aislada del mundo inmediato. En el episodio del poema, la cautiva posee una historia que Fierro deberá escuchar y una maternidad marcada por la violencia. Blanes concentra la figura en su cuerpo; Hernández abre un relato dentro del relato.

La obra de 1880 también anticipa una relación con La vuelta del malón de Ángel Della Valle, trabajada en el canto V. En ambas pinturas, la mujer blanca organiza la lectura moral. Della Valle la incorpora al movimiento vertiginoso del regreso; Blanes la separa del grupo y detiene el tiempo alrededor de su exposición. Una muestra el rapto como desplazamiento; la otra representa el cautiverio como espera y amenaza.

La ausencia del niño

El cuadro no incluye al niño cuya historia aparecerá en el desarrollo del episodio. Esa ausencia resulta significativa. Blanes construye una cautiva disponible como emblema y como cuerpo aislado. La maternidad introduciría otro vínculo, desplazaría la atención desde la desnudez y obligaría a representar una violencia que no puede reducirse al peligro sexual.

El canto VI había presentado al “gringuito” cautivo sin nombre, reducido al recuerdo del barco y a la mirada impotente. El canto VII abre otra escena en la cual la infancia volverá a quedar sometida a decisiones adultas, guerras y cautiverios. El pasaje permite sostener una línea de lectura: los niños aparecen en los márgenes del relato, pero su vulnerabilidad revela el alcance social de la violencia fronteriza.

La antropología de los pampas en el canto VII

El canto modifica el punto de observación. Fierro ya no enumera costumbres ni describe una ceremonia colectiva. Encuentra una situación límite y la convierte en prueba de crueldad. La experiencia individual de la cautiva adquiere un valor general: el acto de un hombre queda dispuesto para definir a todo un pueblo.

La lectura crítica debe sostener dos afirmaciones a la vez. La violencia contra la mujer es real dentro del relato y no requiere atenuación. Su uso como explicación total de las sociedades pampas, en cambio, pertenece a la operación narrativa de Hernández. La antropología fronteriza distingue el acontecimiento de la esencia que el narrador pretende extraer de él.

La pintura realiza una operación semejante con recursos visuales. El indígena agachado, la mujer elevada, la toltería distante y los jinetes del horizonte produ-

cen una escena cerrada sobre la oposición civilización y barbarie. El cuadro no documenta la vida en las pampas: organiza un imaginario nacional acerca de quién amenaza, quién sufre y quién merece ser rescatado.

Puente hacia el canto VIII

El canto VII se detiene ante el cuadro que Fierro descubre. El canto VIII desarrollará la confrontación y mostrará que el rescate no devuelve intacto ningún orden anterior. La cautiva lleva consigo una historia de pérdida que la imagen de Blanes apenas sugiere. El pasaje de un canto al otro obligará a preguntar qué significa salvar a alguien cuando la violencia ya ha destruido sus vínculos más próximos.

Canto VIII

Servidumbre maternidad y regreso

ORIENTACIÓN

¿Cómo reconstruye Fierro la experiencia de la cautiva y qué permite pensar la imagen del regreso cuando la violencia ya destruyó aquello a lo que ella podría volver?

El relato antes de la pelea

El canto VII había terminado ante el cuadro descubierto por Fierro: una cristiana ensangrentada y un hombre indígena que acababa de someterla a una violencia todavía desconocida para el lector y la lectora. El canto VIII no inicia de inmediato la confrontación esperada. Fierro interrumpe la secuencia y retrocede para contar aquello que supo después por boca de la mujer.

Este cambio temporal produce suspenso. La pelea parece inevitable, pero su demora aumenta la expectativa y modifica su sentido. Fierro no enfrentará solamente una amenaza presente. La historia del secuestro, la servidumbre y la muerte del niño convierte el combate en rescate y castigo.

La experiencia Martín Fierro relaciona este procedimiento con los relatos de horror y misterio. El conocimiento llega por partes: primero aparecen el llanto, la sangre y el peligro; después, la voz de la cautiva reconstruye la causa. El lector y la lectora deben volver sobre la escena inicial y comprenderla de otro modo.

La economía del cautiverio

*En tan dura servidumbre
hacía dos años que estaba.
Un hijito que llevaba
a su lado lo tenía.
La china la aborrecía
tratándola como esclava.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VIII, fragmento seleccionado.

El poema nombra la relación con dos palabras inequívocas: “servidumbre” y “esclava”. La cautiva no sólo perdió la libertad de movimiento. Durante dos años, otra persona dispuso de su tiempo, de su fuerza de trabajo y de su vínculo con el hijo. El cautiverio constituye una economía doméstica sostenida por la coerción.

Fierro concentra la responsabilidad cotidiana en “la china”, mujer del captor. Esta elección introduce una rivalidad entre mujeres que el relato organiza mediante el aborrecimiento. Una mujer indígena ocupa el lugar de ama; una mujer cristiana, el de esclava. La oposición étnica se superpone con una jerarquía laboral y con el control de la maternidad.

La escena debe leerse sin negar la violencia narrada y sin convertir a todas las mujeres indígenas en una figura única. Fierro describe una relación particular y después la integra a una condena general de los pampas. La antropología fronteriza exige conservar esa diferencia entre el acontecimiento y la esencia colectiva que el narrador pretende atribuirle.

El niño dentro del dispositivo de coerción

*La mandaba trabajar,
poniendo cerca a su hijito
tiritando y dando gritos
por la mañana temprano,
atado de pies y manos
lo mismo que un corderito.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VIII, fragmento seleccionado.

El niño no aparece como acompañante pasivo. Su cuerpo forma parte del mecanismo que obliga a trabajar a la madre. La cercanía permite que ella escuche el llanto y vea el sufrimiento, pero no que pueda intervenir. La coerción actúa sobre dos cuerpos y utiliza el vínculo entre ambos.

La comparación con el cordero reúne inocencia, indefensión y sacrificio. Como el “gringuito” del canto VI, el niño carece de nombre y de palabra propia. El poema lo vuelve visible mediante el frío, los gritos y las ataduras. La infancia ocupa el margen de la acción, pero revela la profundidad de la violencia adulta.

*Ansí le imponía tarea
de juntar leña y sembrar
viendo a su hijito llorar,
y hasta que no terminaba,
la china no la dejaba
que le diera de mamar.*

La vuelta de Martín Fierro, canto VIII, fragmento seleccionado.

Las tareas nombradas son concretas: juntar leña y sembrar. El cautiverio se incorpora a la reproducción material de la tolдерía. La mujer aporta trabajo y también alimento para su hijo, pero otra persona regula ambos procesos. La lactancia queda sometida al cumplimiento de una tarea.

El control no separa producción y cuidado; convierte el cuidado en instrumento de disciplina. El niño llora, la madre trabaja y la posibilidad de amamantar depende de una orden. La escena permite estudiar el cautiverio como relación social antes que como aventura individual.

El regreso de la cautiva



Juan Manuel Blanes, El regreso de la cautiva, 1880. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo. (Blanes, 1880)

Blanes representa el momento posterior al cautiverio. La mujer ocupa el primer plano, pero ya no aparece arrodillada ni expuesta como en *La cautiva*, trabajada en el canto VII. Camina descalza, lleva la ropa caída sobre un hombro y se cubre el rostro con una mano. El cuerpo avanza; el gesto permanece encerrado en el dolor.

La dirección del movimiento resulta decisiva. La cautiva se aleja de las viviendas y de los hombres situados en el fondo. Uno de ellos se apoya sobre la empalizada; otro levanta los brazos. La distancia entre las figuras separa dos tiempos: detrás queda el espacio del cautiverio; delante se abre un camino cuyo destino no aparece.

El título promete un regreso, pero la pintura no muestra el lugar de llegada. No hay familia, casa, pueblo ni figura que la reciba. La mujer sale de un espacio sin ingresar todavía en otro. El retorno queda suspendido y la llanura funciona como una zona intermedia entre la liberación y la intemperie.

Del cuerpo ofrecido al cuerpo que se retira

Las dos pinturas de Blanes establecen una secuencia. En *La cautiva*, la mujer semidesnuda estaba arrodillada, con el rostro elevado y el captor agachado a sus espaldas. En *El regreso de la cautiva*, ella se pone de pie, se desplaza y ocupa sola el primer plano. La primera imagen construía una espera amenazada; la segunda representa una salida.

Sin embargo, el cambio no equivale a una reparación completa. La vestimenta continúa desordenada, los pies permanecen desnudos y el rostro se oculta bajo el brazo. La mujer recupera movimiento, pero no una identidad social visible. Blanes la pinta todavía como “la cautiva”: el cautiverio persiste en la manera de nombrarla y de leer su cuerpo.

La luz también modifica el clima. El cielo amplio y claro reduce la amenaza directa, pero no elimina la tristeza. El paisaje abierto carece de señales que orienten el regreso. La imagen abandona el acecho de la obra anterior y concentra el drama en la memoria que la mujer transporta consigo.

La ausencia del hijo y los límites del regreso

El niño tampoco aparece en esta segunda pintura. La ausencia resulta más intensa después de leer el canto VIII. El poema define a la cautiva como madre y coloca el vínculo con su hijo en el centro de la servidumbre. Blanes representa una mujer sola. Aquello que el cuadro llama regreso sucede después de una separación que la imagen no explica.

La omisión evita representar la violencia más extrema del episodio y permite conservar a la cautiva como figura alegórica. Si el niño estuviera presente, el retorno podría adquirir una dimensión familiar. Su ausencia vuelve el camino irreparable: la mujer sale, pero no regresa con aquello que había intentado proteger.

Clave de lectura. Regresar no significa restaurar el pasado. La cautiva recupera el movimiento y abandona la toltería, pero lleva consigo una pérdida que impide volver al punto de partida. La pintura permite pensar el retorno como tránsito, duelo y desarraigo.

Del crimen particular a la barbarie universal

*Esos horrores tremendos
no los inventa el cristiano.
«Ese bárbaro inhumano,
sollozando me lo dijo-,
me amarró luego las manos
con las tripitas de mi hijo.»*

La vuelta de Martín Fierro, canto VIII, fragmento seleccionado.

La estrofa reúne la voz de Fierro y la de la cautiva. El sollozo introduce el testimonio de la mujer, pero el narrador lo encuadra con una sentencia: “no los inventa el cristiano”. La oposición convierte un crimen individual en diferencia civilizatoria. El indígena aparece como bárbaro inhumano; el cristiano queda eximido de ante mano de una violencia semejante.

La historia de la frontera desmiente esa inocencia general. Las campañas estatales también produjeron asesinatos, separación de familias, cautiverio, confinamiento y apropiación de niños y mujeres indígenas. Reconocer esa violencia no disminuye el horror narrado por la cautiva. Impide que una víctima sea utilizada para borrar a otras.

La imagen de Blanes participa de esa selección. Hace visible a la mujer blanca que retorna y mantiene fuera de campo a quienes fueron capturados por las fuerzas estatales. La pregunta no consiste en determinar si la cautiva merece compasión. Consiste en observar cómo la nación distribuyó la compasión y convirtió algunos dolores en emblemas mientras ocultó otros. (Malosetti Costa, 1994)

La antropología de los pampas en el canto VIII

El canto aporta datos sobre trabajo, cultivo, leña, vivienda, relaciones domésticas y cautiverio. Sin embargo, esos datos llegan organizados por una escena extrema. Fierro no describe la vida ordinaria de una comunidad; reconstruye la situación de una mujer sometida a violencia. El episodio no puede funcionar como retrato completo de los pampas.

La figura de la mujer indígena también exige atención. El poema le atribuye autoridad doméstica y capacidad para organizar trabajo, pero esa agencia sólo aparece bajo la forma de crueldad. Como ocurrió con las curadoras del canto VI, Fierro reconoce poder femenino dentro de la todería y lo vuelve prueba de una alteridad moral.

La antropología fronteriza debe separar tres niveles: las acciones narradas, el juicio de Fierro y la operación política de Hernández en 1879. Esa distinción permite condenar la servidumbre y el asesinato sin aceptar que la frontera se divida entre una barbarie indígena violenta y una civilización cristiana inocente.

Puente hacia el canto IX

El canto VIII reconstruye la violencia y demora la pelea. El canto IX mostrará el combate y modificará la posición de la cautiva. La mujer que aquí aparece como víctima intervendrá cuando Fierro quede vencido. El pasaje de un canto al otro desplaza la pregunta: ya no se tratará solamente de quién la rescata, sino también de cómo ella participa en el rescate de Fierro.

Canto IX

El combate como secuencia cinematográfica

ORIENTACIÓN

¿Cómo transforma Hernández una pelea cuyo desenlace conocemos de antemano en una secuencia de máxima tensión, y qué revela esa forma de narrar sobre la mirada de Fierro hacia los pampas?

Una pelea que invierte el viaje

La experiencia Martín Fierro vincula este combate con la pelea contra la partida policial de la primera parte. Aquel enfrentamiento terminó con la incorporación de Cruz y empujó a los dos gauchos hacia las tolderías. Cinco años después, la lucha del canto IX abre el camino inverso: la muerte de Cruz, la cautiva y el duelo con el indio precipitan el regreso de Fierro a la sociedad cristiana.

La simetría no es exacta. En el primer combate, Fierro resistía a una fuerza estatal que intentaba capturarlo. En este, interviene para salvar a una mujer y enfrenta a un solo adversario. Sin embargo, las dos escenas comparten un mecanismo decisivo: cuando Fierro parece perdido, una tercera persona altera el resultado. Primero fue Cruz; ahora será la cautiva.

El narrador cuenta en primera persona y el lector sabe que sobrevivió. Por eso el suspenso no depende de averiguar si Fierro muere. La pregunta es cómo sale con vida. El canto desplaza el interés desde el resultado hacia el desarrollo y convierte cada movimiento en una unidad de tensión.

Un montaje de cuerpos armas y sonidos

Todo el canto posee una potencia cinematográfica. La narración alterna distancias: observa el desplazamiento de los contendientes, se acerca a las armas, recorre las piernas y el chiripá, registra el golpe sobre las costillas y termina por reunir a los tres personajes en una imagen de conjunto. Cada estrofa funciona como una breve escena que entrega información y modifica la relación de fuerzas.

Las bolas introducen movimiento y sonido. Fierro reconoce que su adversario las maneja con destreza, las recoge con rapidez y vuelve a lanzarlas. El silbido por encima de la cabeza prolonga el arma fuera del campo visible: antes de recibir el golpe, el cuerpo escucha el peligro. La repetición de los lanzamientos establece un ritmo, como si la secuencia alternara ataque, esquive y contraataque.

La comparación cinematográfica también permite advertir el trabajo con la duración. Algunas acciones se resumen; otras se expanden hasta ocupar varios versos. En el instante crítico, el relato parece desacelerarse: Fierro carga, el adversario retrocede, el chiripá se enreda y el cuerpo cae. Un accidente mínimo cambia la escena completa.

La caída: un primer plano de la fragilidad

*Me sucedió una desgracia
en aquel percance amargo,
en momentos que lo cargo
y que él reculando va.
Me enredé en el chiripá
y caí tirao largo a largo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IX, fragmento seleccionado.

La estrofa encadena causa y efecto con gran economía. Fierro avanza y el indio retrocede; el movimiento parece favorecer al gaucho hasta que la ropa se convierte en obstáculo. El chiripá, signo de su pertenencia cultural, deja de ser un simple detalle de vestuario y entra en la acción. No lo vence una superioridad abstracta, sino una contingencia corporal.

La caída cambia el encuadre. La lucha deja de verse desde la verticalidad de dos hombres enfrentados y pasa al nivel del suelo. Fierro queda inmovilizado, con el adversario encima. El héroe que narra conserva el control de la voz, pero el cuerpo que recuerda ya no controla la situación.

La cautiva entra en la acción

*¡Bendito Dios poderoso,
quién te puede comprender!
Cuando a una débil muger
le diste en esa ocasión
la juerza que en un varón
tal vez no pudiera haber.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IX, fragmento seleccionado.

*Esa infeliz tan llorosa
viendo el peligro se anima.
Como una flecha se arrima
y olvidando su aflicción,
le pegó al indio un tirón
que me lo sacó de encima.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IX, fragmento seleccionado.

El canto VIII había reconstruido a la cautiva como víctima de servidumbre, violencia y pérdida. Aquí cambia su posición narrativa. Entra en el cuadro, recorre la distancia “como una flecha” y modifica la relación de fuerzas. Fierro no la rescata por sí solo: sobrevive porque la mujer lo rescata primero.

El narrador interpreta esa intervención mediante una excepción religiosa. La llama “débil muger” y atribuye a Dios una fuerza que, según afirma, quizá no tendría un varón. La admiración no elimina el orden de género; lo confirma y presenta su ruptura como milagro. Sin embargo, la acción narrada excede ese marco: la cautiva observa, decide, se aproxima y actúa con eficacia.

La escena establece otra simetría con Cruz. Los dos aparecen desde un costado cuando Fierro está a punto de morir; los dos interrumpen un combate ya inclinado en su contra. Pero Cruz cambia de bando por solidaridad con un valiente. La cautiva interviene desde el duelo y la urgencia, después de que el mismo hombre mató a su hijo. Su gesto reúne autodefensa, venganza y auxilio.

El niño: memoria convertida en obstáculo

*Me hizo sonar las costillas
de un bolazo aquel maldito;
y al tiempo que le di un grito
y le entró como bala,
pisa el indio, y se refala
en el cuerpo del chiquito.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IX, fragmento seleccionado.

El cuerpo del niño vuelve en el momento decisivo. En el canto VIII había sido objeto de coerción y víctima del asesinato; ahora ocupa físicamente el espacio del combate. El cadáver no queda fuera de campo: el adversario lo pisa, resbala y pierde estabilidad. La violencia anterior retorna como causa material de su derrota.

El pasaje combina sonido, velocidad y choque. El bolazo “hace sonar” las costillas, Fierro grita y la cautiva entra “como bala”. La sucesión acerca al lector a una percepción corporal de la pelea. No ofrece una mirada distante o limpia: obliga a oír el golpe y a ver el cadáver sobre el suelo.

El efecto es sombrío y pictórico, pero también constituye un montaje narrativo. Tres acciones simultáneas —el golpe, la entrada de la mujer y el resbalón— se ordenan en una secuencia comprensible. La estrofa vuelve legible el caos sin quitarle brutalidad.

La antropología pampa bajo la presión del combate

El canto aporta observaciones concretas sobre una forma de pelear: dominio de las bolas, capacidad para recogerlas y volver a lanzarlas, cálculo de la distancia, velocidad y resistencia. La destreza del adversario no es secundaria. Explica el peligro que enfrenta Fierro y sostiene la tensión de la escena.

Sin embargo, el reconocimiento técnico queda rodeado por términos como “bruto”, “maldito”, “salvaje” y “fiera”. El narrador individualiza las habilidades del combatiente y, a la vez, las incorpora a una figura general de barbarie. La descripción del cuerpo y de las armas parece conocimiento etnográfico, pero nace en una situación límite y bajo una enemistad absoluta.

La antropología de los pampas construida desde los fortines alcanza aquí uno de sus límites. Fierro sabe observar prácticas y movimientos; no observa desde afuera de la violencia. Su conocimiento procede de la convivencia, el miedo, la pérdida

y el combate. Por eso conviene separar lo que el canto permite reconocer —una técnica ecuestre y guerrera, una relación precisa con el arma y el espacio— de la esencia moral que pretende deducir de ello.

Esta precaución no niega el crimen del niño ni idealiza al adversario. Evita convertir una acción particular en definición de un pueblo entero. El mismo procedimiento crítico que permitió leer la servidumbre del canto VIII debe aplicarse a la pelea: atender a la experiencia narrada y examinar el lenguaje que la transforma en frontera entre humanidad y animalidad.

El plano final

*Tres figuras imponentes
formábamos aquel terno:
ella en su dolor materno,
yo con la lengua dejuera,
y el salvaje como fiera
disparada del infierno.*

La vuelta de Martín Fierro, canto IX, fragmento seleccionado.

La estrofa final citada por La experiencia Martín Fierro produce un cambio de punto de vista. Fierro deja de contar sólo desde el interior de su cuerpo y compone una imagen exterior: tres figuras forman un “terno”. La escena parece congelarse después de la velocidad del combate. Es un plano de conjunto que permite reconocer, al mismo tiempo, las posiciones y los afectos.

Cada figura recibe una caracterización distinta. La mujer queda definida por el dolor materno; Fierro, por el agotamiento físico; el indio, por una animalización infernal. La composición reúne a los tres, pero no los iguala. La mirada narrativa distribuye humanidad, sufrimiento y monstruosidad de acuerdo con la oposición que organiza el poema.

El estilo cinematográfico del canto no se reduce, entonces, a una escena final. Recorre toda la pelea: anticipa, corta, acerca, acelera, demora, hace oír lo que no siempre se ve y termina con un encuadre total. Esa forma permite que el lector no sólo conozca el combate, sino que lo reconstruya como una secuencia de imágenes móviles.

Clave de lectura. El canto IX vuelve visible la pelea mediante una gramática de acciones, sonidos y cambios de distancia. Su potencia formal no debe ocultar la política de la mirada: mientras concede a la cautiva una intervención decisiva y reconoce la destreza del adversario, fija al indígena en el lugar de la fiera. Leer la se-

cuencia exige atender tanto a lo que muestra como al encuadre moral que organiza lo visible.

Puente hacia el canto X

La pelea resuelve el peligro inmediato, pero no cierra la experiencia de la cautiva ni el regreso de Fierro. Después del movimiento extremo llega el momento de abandonar el escenario, atravesar la frontera y volver a medir la distancia con la sociedad cristiana. El canto siguiente retomará las consecuencias del combate y convertirá la salida del desierto en un nuevo problema narrativo.

Canto X

Dos modos de domar

ORIENTACIÓN

¿Qué cambia entre la doma gaucha evocada al comienzo de El gaucho Martín Fierro y el amansamiento que Fierro observa entre los pampas? ¿Por qué el narrador, después de construir al indígena como enemigo, reconoce en él un saber que considera superior?

Después del combate

El canto comienza como una distensión dramática. Fierro y la cautiva deben abandonar el lugar antes de que otros indígenas descubran la muerte y busquen venganza. Él le entrega su propio caballo a la mujer y monta el “oscuro tapao” del pampa. El cambio de cabalgaduras no constituye un detalle menor: Fierro sale del combate sobre el animal educado por su adversario.

El caballo concentra una memoria de su antiguo jinete. Está preparado para correr, sortear obstáculos y responder con rapidez en el campo abierto. Fierro reconoce de inmediato esas cualidades porque sabe montar y porque comparte con el pampa un conocimiento práctico del animal, aunque las formas de producir ese saber no sean idénticas.

La escena modifica el régimen de observación de los cantos anteriores. Fierro ya no enumera costumbres indígenas para condenarlas. Examina una técnica, valora sus resultados y explica sus procedimientos. La antropología pampa deja por un momento de ser un catálogo de amenazas y se convierte en aprendizaje comparado.

La doma gaucha como coraje y trabajo

En el canto II de la primera parte, Fierro recuerda un mundo laboral anterior a la leva. La madrugada ordena la salida al trabajo; unos gauchos buscan el lazo, el rebenque o el pellón, mientras el peón domador se dirige al corral. La doma forma parte de una economía ganadera y de una sociabilidad masculina que el poema recuerda como tiempo de abundancia y comunidad.

*El que era pión domador
enderezaba al corral,
ande estaba el animal
bufidos que se las pela...
Y más malo que su agüela
se hacía astillas el bagual.*

El gaucho Martín Fierro, canto II.

*Y allí el gaucho inteligente
en cuanto el potro enriendó,
los cueros le acomodó
y se le sentó en seguida,
que el hombre muestra en la vida
la astucia que Dios le dio.*

El gaucho Martín Fierro, canto II.

La inteligencia del gaucho se prueba en la rapidez con que enrieda, ensilla y monta. El animal aparece como fuerza que debe soportarse y gobernarse. Los corcovos exponen el cuerpo del domador; el riesgo vuelve visible su capacidad. Domar y jinetear se aproximan, por eso el recuerdo culmina en el orgullo de ver al paisano resistir sobre el potro.

Esta descripción no reduce la doma gaucha a la violencia. El gaucho también necesita conocer el comportamiento del animal, anticipar sus movimientos y ajustar el cuerpo al suyo. Sin embargo, el relato privilegia la confrontación: la inteligencia se demuestra cuando el jinete vence la resistencia del bagual.

El pampa educa al caballo

*El pampa educa al caballo
como para un entrevero:
como rayo es de ligero
en cuanto el indio lo toca,
y, como trompo, en la boca
da güeltas sobre de un cuero.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X.

El verbo “educa” resulta central. Fierro no dice solamente que el pampa domina al caballo. Describe una preparación orientada a situaciones concretas: el entrevero, la persecución del avestruz, el paso por fangos y guadales, el giro veloz y la carrera mientras vuelan las boleadoras. El animal aprende un repertorio de movimientos y responde a señales mínimas del jinete.

El procedimiento exige tiempo. El pampa varea al caballo de madrugada, lo acostumbra a terrenos difíciles, toca su cuerpo y espera que desaparezcan las reacciones defensivas. La eficacia no nace del castigo, sino de una relación persistente entre observación, contacto y repetición.

*Pa quitarle las cosquillas
con cuidao lo manosea;
horas enteras emplea,
y, por fin, solo lo deja
cuando agacha las orejas
y ya el potro ni cocea.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X.

*Jamás le sacude un golpe
porque lo trata al bagual
con pacencia sin igual;
al domarlo no le pega,
hasta que al fin se le entrega
ya dócil el animal.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X.

La secuencia invierte la imagen del indígena dominado por impulsos feroces. Aquí domina su propia fuerza, demora la imposición y sostiene una “pacencia sin igual”. El caballo no se quiebra: se entrega cuando pierde el temor y acepta el con-

tacto. Fierro reconoce que el método pampa produce un animal dócil, veloz y confiable sin golpes.

Fuerza paciencia y aprendizaje

La comparación entre ambas escenas no opone de manera absoluta una doma gaucha violenta a una doma indígena pacífica. Las dos preparan animales para el trabajo, el desplazamiento y el peligro. Las dos requieren destreza y construyen autoridad sobre el cuerpo del caballo. La diferencia reside en el aspecto que Fierro decide destacar: en el gaucha, el valor que resiste el corcovo; en el pampa, la paciencia que vuelve innecesario el azote.

Esta diferencia también modifica el sentido del saber. En la primera parte, la doma confirma una identidad: el gaucha inteligente muestra la astucia que Dios le dio. En el canto X de La vuelta, el conocimiento obliga a salir de uno mismo. Fierro admite que una costumbre indígena puede corregir prácticas extendidas entre los cristianos.

La palabra “cautiva” adquiere una resonancia inquietante. Poco después de escapar con una mujer cautiva, Fierro afirma que al caballo “lo cautiva la pacencia”. El poema aproxima dos relaciones que no deben confundirse: la violencia ejercida sobre la mujer y el vínculo paciente con el animal. La cercanía verbal acentúa la contradicción de una mirada que atribuye crueldad absoluta al pampa y, a la vez, reconoce su cuidado extraordinario del caballo.

*El animal yeguarizo,
perdónenmé esta alvertencia,
es de mucha conocencia
y tiene mucho sentido;
es animal consentido:
lo cautiva la pacencia.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X.

Fierro concede al caballo conocimiento y sensibilidad. No es una materia inerte sobre la que actúa el domador; percibe, teme, recuerda y responde. El buen trato funciona porque reconoce esa capacidad. En este punto, la reflexión sobre la doma adquiere alcance moral: gobernar no equivale a golpear, y la autoridad más eficaz prescinde del rigor cuando comprende a quien debe orientar.

Una voz para escuchar el pasaje



Jorge Cafrune, *Cosas del Martín Fierro*, imagen de portada. El enlace conduce a su interpretación de los versos sobre el caballo del pampa. (Cafrune, 1972)

Escuchar a Jorge Cafrune recitar y cantar estos versos

La interpretación de Jorge Cafrune devuelve estos versos al ámbito de la voz y la escucha. El canto no aparece como una explicación técnica separada del relato, sino como saber transmitido de una persona a otra. Las pausas, los cambios de intensidad y la entonación hacen perceptible la admiración de Fierro ante el modo indígena de amansar.

La versión musical también enlaza dos temporalidades. Hernández incorpora al poema un conocimiento de la frontera del siglo XIX; Cafrune lo vuelve a pronunciar en el siglo XX y lo acerca a nuevos públicos. La circulación oral prolonga una enseñanza que el propio Fierro formula como advertencia.

*Aventaja a los demás
el que estas cosas entienda;
es bueno que el hombre aprenda,
pues hay pocos domadores
y muchos frangoyadores
que andan de bozal y rienda.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X, fragmento seleccionado.

La conclusión distingue entre el domador y el “frangoyador”, palabra que descalifica a quien presume de una destreza que no posee. Fierro transforma una observación sobre los pampas en consejo general. El buen domador no pertenece de manera exclusiva a un pueblo: aventaja a los demás quien comprende, aprende y actúa con paciencia.

Una fisura en la antropología fronteriza

Los cantos anteriores habían organizado una descripción de los pampas bajo el signo de la amenaza, la enfermedad, el cautiverio y la muerte. El canto X no borra esa construcción, pero la vuelve menos uniforme. Fierro reconoce una técnica indígena, la compara con la propia y se adapta a ella cuando monta el caballo del muerto.

Esta adaptación permite distinguir entre la voz de un narrador hostil y aquello que su experiencia le obliga a admitir. El saber pampa no aparece como una curiosidad pintoresca. Resulta imprescindible para producir caballos capaces de atravesar el territorio, combatir, cazar y escapar. La supervivencia en la llanura depende de conocimientos compartidos y apropiados a ambos lados de la frontera.

La escena también complica la oposición entre civilización y barbarie. Quienes intentan dominar al animal mediante el rigor y el azote quedan del lado de la torpeza y el miedo. El pampa, presentado tantas veces como bárbaro, representa aquí el cuidado racional, el dominio de sí y la comprensión del otro. El poema no resuelve esta contradicción; la conserva dentro de la voz de Fierro.

Clave de lectura. La doma funciona como una comparación entre formas de ejercer autoridad. El gaucho del canto II demuestra coraje sobre el potro; el pampa del canto X construye obediencia mediante el tiempo, el contacto y la paciencia. Fierro no abandona su mirada fronteriza, pero reconoce que el otro posee un saber digno de aprendizaje.

Cruzar el desierto y volver a contar

Después de la digresión, Fierro y la cautiva atraviesan el desierto. El narrador vuelve a ocupar el lugar de baqueano y ofrece reglas para conservar el rumbo. La atención al sol, la niebla y la posición del cuerpo durante el descanso convierte el paisaje en un conjunto de señales que deben interpretarse.

*Marque su rumbo de día
con toda fidelidad.*

*Marche con puntualidá
siguiéndolo con fijeza,
y si duerme, la cabeza
ponga para el lao que va.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X, fragmento seleccionado.

*Oserve con todo esmero
adonde el sol aparece,
si hay ñeblina y le entorpece
y no lo puede observar,
guardesé de caminar
pues quien se pierde perece.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X, fragmento seleccionado.

El conocimiento del caballo y el conocimiento del rumbo forman parte de una misma experiencia territorial. Fierro sobrevive porque sabe leer animales, rastros, astros y accidentes del terreno. Su saber no es individual en sentido estricto: recoge prácticas gauchas, indígenas y fronterizas, aunque el relato distribuya esas procedencias de manera desigual.

El cierre revela por fin una parte del auditorio. Fierro pide descanso porque sus hijos están presentes y desea escucharlos. Después de narrar la vida entre los pampas y el regreso, la voz del padre abre espacio a otras experiencias. El canto cambia nuevamente de dirección: del aprendizaje entre adversarios pasa a la transmisión entre generaciones.

*Concluyo esta relación,
ya no puedo continuar,
permítanme descansar:
están mis hijos presentes,
y yo ansioso porque cuenten
lo que tengan que contar.*

La vuelta de Martín Fierro, canto X, fragmento seleccionado.

El regreso y los relatos de los hijos

Del regreso al relevo de las voces. El canto XI cierra el relato de la vida entre los pampas y sitúa a Fierro ante una comunidad que ya conoce su nombre. El reencuentro con sus hijos no restaura el hogar perdido: la madre ha muerto, los muchachos crecieron separados y el padre sólo puede reconstruir sus destinos cuando les entrega la palabra. Desde ese momento, la experiencia familiar deja de pertenecer a una única voz.

PRIMERA HIPÓTESIS

El regreso no recompone la familia anterior a la leva. Fierro vuelve envejecido, sus hijos apenas lo reconocen y cada integrante debe narrar una historia formada durante la ausencia de los demás. La ronda de relatos convierte la dispersión familiar en una forma de conocimiento: el padre revisa sus acciones; el hijo mayor cuenta la penitenciaría; el hijo segundo reconstruye la tutela de Vizcacha, la pérdida de su herencia y una nueva expulsión hacia la frontera. La familia se reúne como comunidad de narradores, no como hogar recuperado.

SEGUNDA HIPÓTESIS

Los relatos de los hijos muestran la consolidación de un orden liberal que amplía la escritura, la justicia ordinaria, la tutela, la cárcel y la escuela, pero no elimina las relaciones personales ni la arbitrariedad. Como permite advertir Tan sólo hallé la tapera, las instituciones reconocen derechos, organizan bienes y prometen educación, al mismo tiempo que clasifican a la población pobre y disponen de sus cuerpos. Halperín Donghi ayuda a situar este desplazamiento dentro del cambio político de Hernández entre 1872 y 1879: la protesta de la primera parte dialoga ahora con la expectativa de incorporación al nuevo orden, aunque las historias de los hijos revelan sus límites y sus continuidades coercitivas.

Canto XI

Contar el pasado y justificar las acciones

ORIENTACIÓN

¿Cómo reorganiza Fierro su historia cuando ya no se encuentra perseguido y debe presentarse ante una comunidad que conoce su nombre? ¿Qué función cumplen las excusas y, en particular, su cuestionamiento de la forma en que la partida intentó apresararlo?

Del relato de aventuras al examen del pasado

El hijo mayor se dispone a contar su historia, pero Fierro introduce antes una explicación sobre el reencuentro. La acción se detiene y el poema adopta el romance, una forma adecuada para resumir información, reconstruir ausencias y enlazar el presente de la reunión con los años transcurridos.

Este cambio de ritmo también modifica la posición de Fierro. Durante los cantos anteriores, el narrador había relatado peligros inmediatos: la vida entre los pampas, la epidemia, la muerte de Cruz, la cautiva y el combate. Ahora debe responder otra pregunta: ¿con qué derecho vuelve y ocupa de nuevo un lugar entre los suyos?

La respuesta no toma la forma de una confesión judicial. Fierro selecciona causas, distribuye culpas y presenta su padecimiento como prueba. El tiempo sufrido funciona como argumento moral: diez años de persecución parecen constituir una pena ya cumplida, aunque ninguna institución haya fijado su duración.

Una absolución sin tribunal

*Pero al fin tuve la suerte
de hallar un amigo viejo,
que de todo me informó,
y por él supe al momento,
que el Juez que me perseguía
hacía tiempo que era muerto:*

*por culpa suya he pasado
diez años de sufrimiento,
y no son pocos diez años
para quien ya llega a viejo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XI, versos 1577–1586.

La estrofa desplaza la responsabilidad hacia el juez. Fierro no dice aquí que la justicia revisó su causa ni que una autoridad declaró su inocencia. Dice que murió el hombre que lo perseguía. La desaparición del funcionario produce una libertad de hecho, no una absolución formal.

Sin embargo, el narrador convierte esa noticia en fundamento de legitimidad. El juez aparece como causa primera de todo lo ocurrido; Fierro, como víctima de una cadena de arbitrariedades. Esta explicación recupera la denuncia política de la primera parte: la leva, el servicio en la frontera y la persecución nacieron de un poder local que utilizaba la ley de manera personal.

Al mismo tiempo, la crítica a la persecución se convierte en excusa para revisar todo el pasado. Fierro atribuye al juez el origen de sus padecimientos; responsabiliza al moreno porque lo cortó primero; sostiene que el hombre muerto en la pulpería fue quien buscó la pelea. El narrador reconoce los resultados, pero desplaza la iniciativa hacia los otros y presenta su violencia como reacción.

La noche y las formas del arresto

*Esa vez me defendí
como estaba en mi derecho,
porque fueron a prenderme
de noche y en campo abierto.
Se me acercaron con armas,
y sin darme voz de preso,*

*me amenazaron a gritos,
de un modo que daba miedo,
que iban a arreglar mis cuentas,
tratándome de matrero,
y no era el jefe el que hablaba,
sinó un cualquiera de entre ellos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XI, versos 1623–1634.

*Y ese, me parece a mí,
no es modo de hacer arreglos,
ni con el que es inocente,
ni con el culpable menos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XI, versos 1635–1638.

Aquí se encuentra la referencia concreta a una legalidad “liberal”. Fierro no niega que la autoridad pudiera buscarlo. Objeta el modo: la partida llega de noche y en campo abierto, se acerca con armas, no anuncia formalmente la detención y reemplaza la “voz de preso” por amenazas. La escena carece de la publicidad, la identificación y las garantías que deberían distinguir un arresto de una emboscada.

La última afirmación amplía el argumento. Las formas deben respetarse tanto ante el inocente como ante el culpable. El procedimiento no depende de la virtud del detenido: limita el poder de quien detiene. Fierro transforma así su resistencia armada en defensa frente a una autoridad que actuó fuera de las reglas que ella misma debía representar.

Clave de lectura. La defensa de Fierro combina un reclamo legítimo y una estrategia de exculpación. Su crítica señala la violencia informal de la partida y exige límites para el poder estatal. Sin embargo, esa irregularidad no resuelve por sí sola la responsabilidad por las muertes anteriores. El narrador utiliza las circunstancias del arresto para presentar toda su trayectoria bajo el signo de la defensa pro-

pia.

Fierro como personaje conocido

La situación recuerda la segunda parte de Don Quijote. Allí, don Quijote y Sancho encuentran personas que han leído el primer libro y conocen aventuras que para ellos fueron vida. Esa fama modifica sus encuentros: ya no ingresan en un mundo indiferente, sino en uno que posee relatos previos sobre sus identidades.

Fierro atraviesa una experiencia semejante. Los paisanos conocen su historia y su nombre circula antes de que él pueda explicarse. Su pasado se convirtió en relato colectivo. Por eso ya no controla por completo el sentido de lo vivido: vuelve a una sociedad que lo recuerda como perseguido, matrero, homicida o valiente, según quien cuente la historia.

La ausencia de la mujer

*Lo único que me han contado
es que mi muger ha muerto.
Que en procuras de un muchacho
se fue la infeliz al pueblo,
donde infinitas miserias
habrá sufrido por cierto.*

*Que por fin a un hospital
fue a parar medio muriendo,
y en ese abismo de males
falleció al muy poco tiempo.
Les juro que de esa pérdida
jamás he de hallar consuelo;*

*muchas lágrimas me cuesta
dende que supe el suceso.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XI, versos 1677–1690.

La reconstrucción de la muerte de su mujer también llega por versiones ajenas. Fierro no presencié la búsqueda del hijo, las miserias del pueblo ni la llegada al hospital. Formula conjeturas y expresa dolor, pero la mujer permanece sin voz propia. Su historia ocupa el vacío producido por la ausencia del padre.

Este pasaje introduce un límite en la autodefensa. Fierro sufrió persecución y destierro, pero su partida también tuvo consecuencias para su familia. La miseria de la mujer no puede atribuirse sólo al juez ni repararse mediante el regreso. La pérdida abre una zona que ninguna justificación consigue cerrar.

El regreso de Ulises y el reconocimiento

*Cuanto me oyeron nombrar
se vinieron al momento,
diciéndome quiénes eran
aunque no me conocieron,
porque venía muy aindiao
y me encontraban muy viejo.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XI, versos 1663–1668.

La alusión a la Odisea sitúa el reencuentro dentro de una tradición antigua. Ulises regresa a Ítaca después de veinte años y Telémaco no lo reconoce bajo la apariencia de un mendigo. El héroe debe revelar su identidad y recuperar un lugar en una casa transformada durante su ausencia.

Fierro también vuelve envejecido y desconocido para sus hijos. Sin embargo, no adopta un disfraz deliberado. La frontera dejó marcas sobre su cuerpo: llega “muy aindiao”, expresión que condensa el tiempo vivido entre los pampas y la transformación que esa experiencia produjo. Su identidad depende menos del rostro que del nombre y del relato.

Las diferencias con Ulises son tan importantes como la semejanza. Ulises recupera un reino, una esposa y una casa; Fierro encuentra a su mujer muerta, la familia dispersa y ningún orden doméstico que pueda restaurar. Su regreso no recompone el pasado. Abre una ronda de relatos en la que cada hijo debe contar qué ocurrió durante la ausencia del padre.

Del padre que explica a los hijos que cuentan

El canto XI cumple una función de enlace. Fierro termina su larga narración, justifica su presencia y reconoce pérdidas que no puede reparar. Después, cede la palabra. Los hijos no aparecen sólo como destinatarios del relato paterno; se convierten en narradores de experiencias propias.

Canto XII

La penitenciaría y las instituciones del orden liberal

ORIENTACIÓN

¿Qué cambia cuando la arbitrariedad que Fierro había conocido en la frontera reaparece bajo la forma regular de un sumario, un juez y una penitenciaría? ¿Cómo se relacionan el encierro, la vigilancia y el aprendizaje de la lectura dentro de una institución que promete corregir al condenado?

Una vida reducida al encierro

“La penitenciaría” es el título de este canto, inusualmente largo. Sus sesenta y tres estrofas condensan la biografía del hijo mayor de Fierro. La singularidad formal se ajusta a la experiencia que narra: quien ha vivido encerrado siente que poco puede contar, porque los días pierden diferencias y el mundo queda reducido a muros, horarios y silencio.

El hijo no presenta la prisión como un episodio dentro de una vida variada, sino como la experiencia que absorbe todas las demás. La institución reemplaza el paisaje abierto por una arquitectura cerrada y transforma el paso del tiempo en repetición. Su relato desplaza así la obra desde el espacio de la frontera hacia una de las construcciones centrales del Estado en consolidación.

Del sumario a la penitenciaría

*El que manda siempre puede
hacerle al pobre un calvario;
a un vecino propietario
un boyero le mataron,
y aunque a mí me lo achacaron
salió cierto en el sumario.*

[...]

*Declararon otros dos
sobre el caso del dijunto;
mas no se aclaró el asunto,
y el Juez por darlas de listo,
«Amarrados como un Cristo,
nos dijo-, irán todos juntos.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XII, versos 1773–1790.

*»A la Justicia Ordinaria
voy a mandar a los tres.»
Tenía razón aquel Juez,
y cuantos así amenacen;
ordinaria,... es como la hacen
lo he conocido después.*

*Nos remitió como digo
a esa Justicia Ordinaria,
y fuimos con la sumaria
a esa cárcel de malevos,
que por un bautismo nuevo
le llaman Penitenciaría.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XII, versos 1791–1802.

La denuncia se apoya en el contraste entre el vocabulario institucional y el resultado concreto. Hay sumario, declaraciones, juez, remisión y Justicia Ordinaria; sin embargo, el delito no se aclara y los tres acusados son enviados juntos a prisión. El

juego con “ordinaria” desarma el prestigio de la palabra jurídica: el nombre solemne no garantiza justicia cuando el procedimiento conserva la desigualdad entre quien manda y quien carece de medios para defenderse.

La expresión “bautismo nuevo” también resulta decisiva. “Penitenciaria” designa una cárcel que se presenta como moderna y reformadora. El cambio de nombre anuncia una transformación institucional: la pena ya no debería limitarse a encerrar, sino corregir al individuo. El hijo de Fierro somete esa promesa a la prueba de su experiencia y encuentra soledad, silencio y pérdida de humanidad.



Vista de la Penitenciaría Nacional. La disposición de los pabellones, los patios cerrados y el cuerpo central permite leer la arquitectura como una tecnología de separación, circulación controlada y vigilancia.

La arquitectura que mira

La fotografía ofrece una vista elevada del establecimiento. Los edificios largos y regulares cercan patios desnudos; las filas de pequeñas ventanas repiten una misma unidad y convierten cada abertura en parte de una serie. En el centro, una construcción dominante articula los pabellones y organiza las líneas de visión. La arquitectura no sólo contiene presos: distribuye posiciones, separa recorridos y hace posible observar desde puntos privilegiados.

En Tan sólo hallé la tapera, el fortín aparece como un dispositivo de observación y disciplina en el territorio. Desde allí se vigilan desplazamientos, se ordenan recorridos, se distribuyen tareas y se retiene a los reclutados. Su poder panóptico no depende de una torre idéntica a la imaginada por Bentham, sino de una lógica: pocos puestos de mando procuran volver visible un espacio amplio y gobernar

conductas mediante la posibilidad constante de ser observado.

La penitenciaría traslada esa lógica a un recinto cerrado. El fortín mira hacia afuera y controla una frontera; la cárcel mira hacia adentro y descompone una población en individuos. En uno, la vigilancia se mezcla con la defensa militar y la apropiación del trabajo rural. En la otra, se presenta como técnica legal de castigo y reforma. El pasaje no elimina la coerción: la especializa, la fija en la arquitectura y la inscribe en rutinas estables.

Continuidad y cambio. Entre el fortín y la penitenciaría se reconoce una misma voluntad de hacer visibles los cuerpos y gobernar su tiempo. Cambian la escala, el lenguaje y la legitimación. El mando fronterizo podía actuar de manera personal y arbitraria; el orden penitenciario se apoya en expedientes, reglamentos, clasificación y vigilancia continua. La violencia no desaparece: adquiere formas institucionales que se presentan como impersonales y racionales.

La pena como pérdida del mundo

*No es en grillos ni en cadenas
en lo que usted penará,
sino en una soledá
y un silencio tan profundo,
que parece que en el mundo
es el único que está.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XII, versos 1839–1844.

*Allá el día no tiene sol,
la noche no tiene estrellas.
Sin que le valgan querellas
encerrao lo purifican;
y sus lágrimas salpican
en las paredes aquellas.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XII, versos 1875–1880.

El relato desplaza el castigo desde los instrumentos visibles hacia una intervención sobre la percepción y la subjetividad. La pena no reside principalmente en grillos y cadenas, sino en la separación: ausencia de voces, pérdida del cielo, imposibilidad de distinguir el día de la noche. El encierro rompe los vínculos mediante los cuales una persona reconoce su lugar en el mundo.

La palabra “purifican” expone con ironía el programa reformista. La penitenciaría pretende transformar al individuo, pero el poema describe esa corrección como una operación que lo vacía. Los muros reciben las lágrimas y devuelven silencio. La institución que promete reintegrarlo a la sociedad primero lo aísla de toda relación social.

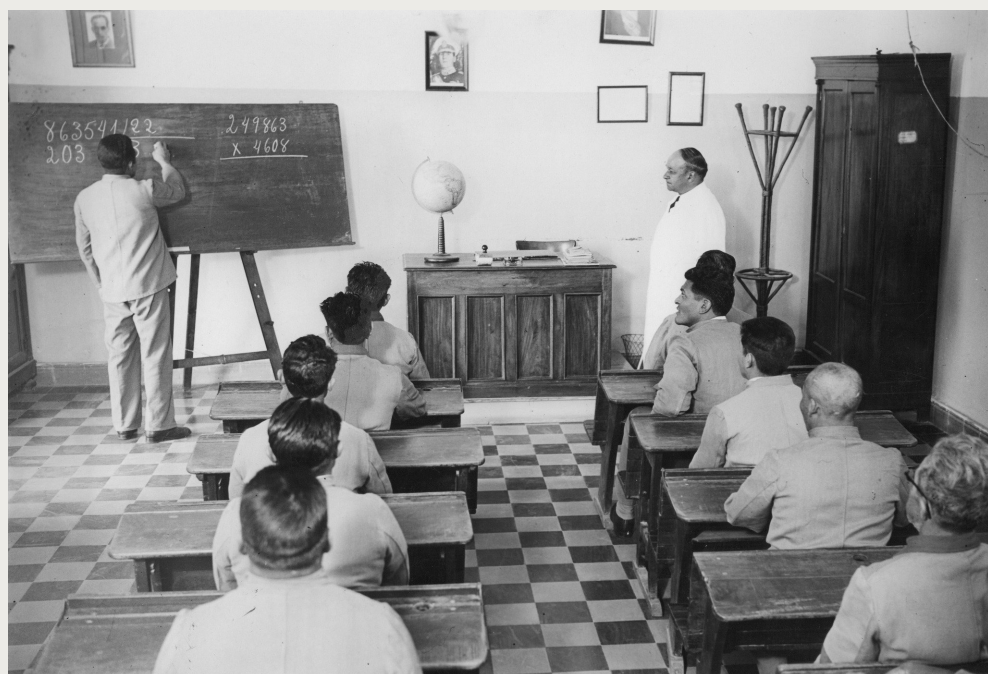
“Aprender a ler”: la letra entre posibilidad y disciplina

*En tan crueles pesadumbre,
en tan duro padecer,
empezaba a encanecer
después de muy pocos meses.
Allí lamenté mil veces
no haber aprendido a ler.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XII, versos 1959–1964.

El analfabetismo adquiere dentro de la cárcel un sentido urgente. Saber leer podría permitir comprender una causa, seguir un expediente, escribir una petición o sostener alguna relación con el exterior. La letra no aparece como adorno cultural: participa del lenguaje mediante el cual el Estado acusa, registra, juzga y decide. Quien no puede leer depende de otros para conocer incluso las palabras que determinan su libertad.

A la vez, la enseñanza dentro de una institución penitenciaria integra el proyecto de corrección. Alfabetizar puede ampliar la autonomía del preso, pero también puede incorporarlo a un orden que mide avances, premia conductas y define qué saberes corresponden a un sujeto reformado. La ambivalencia importa: la lectura ofrece una herramienta de defensa y acceso al mundo, mientras el aula organiza cuerpos, tiempos y miradas según la misma racionalidad disciplinaria del penal.



Aula de una institución penitenciaria. Los bancos alineados, el pizarrón, el globo terráqueo y la posición del instructor reúnen enseñanza y vigilancia: cada interno ocupa un lugar visible y uno de ellos expone su desempeño ante el grupo.

El aula dentro de la cárcel

La segunda fotografía concentra esa doble condición. Los internos, vestidos de manera semejante, se distribuyen en bancos paralelos. Todos miran hacia un frente común. Un hombre resuelve operaciones en el pizarrón; el instructor permanece de pie, a un costado, y observa. El saber circula dentro de una escena cuidadosamente ordenada: cada cuerpo tiene un sitio, cada mirada una dirección y cada ejercicio un resultado que puede verificarse.

El pizarrón convierte el aprendizaje en una actuación pública. Quien escribe muestra lo que sabe y queda expuesto a evaluación. El globo terráqueo promete una ampliación del horizonte, aunque se encuentra en un recinto cuyo orden recuerda de manera constante los límites del desplazamiento. La escuela puede abrir un mundo por medio de la letra, pero funciona aquí dentro de la institución que restringe el movimiento.

Tan sólo hallé la tapera analiza la escuela moderna como parte del orden liberal: alfabetiza y transmite conocimientos, al mismo tiempo que regulariza horarios, posturas y conductas. La imagen penitenciaria lleva esa relación a un punto extremo. Educación y castigo no son actividades idénticas, pero comparten técnicas de distribución espacial, observación y examen. La promesa de formar sujetos útiles se enlaza con la pretensión de corregir a quienes el Estado clasificó como desvia-

dos.

Un diálogo más fluido con el orden liberal

Desde este canto, La vuelta de Martín Fierro dialoga de manera más directa con las instituciones que organizan la sociedad posterior a la frontera: justicia ordinaria, penitenciaría, escritura y enseñanza. El poema no abandona su denuncia de la desigualdad. La traslada hacia un sistema que ya no depende sólo del capricho de una autoridad local, aunque todavía puede producir indefensión mediante procedimientos formalmente regulares.

Ese desplazamiento permite acercar el canto a Tan sólo hallé la tapera. Allí, la consolidación del orden liberal se estudia a través de espacios, objetos y prácticas: la traza urbana, la escritura administrativa, la escuela, el ferrocarril, la estancia y las arquitecturas de vigilancia. No se trata de un progreso uniforme. Cada institución amplía capacidades y conexiones, pero también clasifica poblaciones, regula tiempos y fija jerarquías.

La penitenciaría condensa esa contradicción. Representa una alternativa moderna frente al castigo corporal y proclama la reforma del condenado; a la vez, perfecciona el aislamiento y la observación. La alfabetización puede dar al preso una herramienta que antes no tenía, pero llega bajo la autoridad de la institución que controla su cuerpo. La experiencia del hijo mayor obliga a examinar el orden liberal desde quienes lo padecen en sus márgenes.

Canto XIII

La herencia y el desamparo bajo tutela judicial

ORIENTACIÓN

¿Qué ocurre cuando la justicia interviene en la vida de un menor para proteger sus bienes? ¿Cómo convierte el relato del hijo segundo una figura legal de cuidado en el comienzo de una nueva desposesión?

La dispersión de los hijos

*El rigor de las desdichas
hemos soportao diez años,
pelegrinando entre estraños
sin tener dónde vivir,
y obligados a sufrir
una máquina de daños.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIII, versos 2091–2096.

El hijo segundo comienza su relato con una experiencia compartida. La primera persona del plural reúne a los hermanos y resume los efectos de la ausencia paterna: diez años sin vivienda estable, entre extraños y sujetos a daños sucesivos. El poema no presenta la orfandad sólo como una carencia afectiva. La asocia con la pérdida de un lugar, de una red de cuidado y de los medios necesarios para sostener la vida.

La imagen posterior de las cuentas que se dispersan cuando se corta el rosario explica esa fragilidad. La familia no se desarma por una decisión de los hijos. La leva y la persecución del padre quiebran el vínculo que los mantenía unidos. La intervención estatal que había comenzado en el fortín produce consecuencias que alcanzan a quienes no participaron del conflicto y continúan mucho después de la partida de Fierro.

La tía y una forma concreta de cuidado

Dentro de esa cadena de desdichas, la aparición de la tía abre una pausa. Ella conoce la situación del muchacho, lo recoge y le ofrece una vida sosegada en la que nada le falta. El cuidado nace aquí de una relación familiar y se expresa en actos concretos: alojamiento, alimento, afecto y continuidad cotidiana.

La tía también lo nombra heredero. Ese gesto puede modificar su posición social. El hijo de Fierro no recibe una fortuna abstracta, sino un rodeo y dos majadas de ovejas: animales que representan propiedad, trabajo futuro y una posibilidad de autonomía. Podría dejar de ser un menor errante y convertirse en un pequeño productor con medios propios.

El juez y la administración de los bienes

*El juez vino sin tardanza
cuanto falleció la vieja.
«De los bienes que te deja,
me dijo, yo he de cuidar:
es un rodeo regular
y dos majadas de ovejas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIII, versos 2121–2126.

La llegada inmediata del juez modifica el sentido de la herencia. El verbo “cuidar” pertenece al lenguaje de la protección, pero también anuncia que otro ejercerá el control. Como el heredero es menor de edad, la autoridad afirma que no puede administrar por sí mismo y debe quedar bajo tutela. La norma que reconoce su incapacidad jurídica permite que el juez decida quién manejará los bienes y dónde vivirá el muchacho.

El canto no niega que un menor pueda necesitar protección. Interroga quién controla al protector y qué ocurre cuando la persona que debe cuidar concentra la capacidad de nombrar tutores, realizar inventarios y disponer traslados. La desigualdad no surge sólo del incumplimiento de la ley. Puede nacer de la distancia entre la finalidad declarada de una institución y el poder efectivo que esa institución entrega a sus agentes.

Clave de lectura. La palabra “cuidar” enlaza dos relaciones opuestas. La tía cuida al muchacho mediante la convivencia, el afecto y la satisfacción de sus necesidades. El juez dice que cuidará los bienes por medio de la administración y la tutela. La primera relación restituye un hogar; la segunda separa al heredero de aquello que podría darle autonomía.

Propiedad liberal y desposesión

Tan sólo hallé la tapera permite situar esta escena dentro de la formación del orden liberal en la campaña bonaerense. La propiedad, la escritura y la autoridad judicial constituyen piezas centrales de ese orden. Los bienes deben registrarse, contarse y quedar bajo una administración reconocida. Sin embargo, esos procedimientos no afectan de la misma manera a todas las personas. Quien posee conocimientos, vínculos y capacidad legal puede defender su patrimonio; un menor huérfano depende de quienes hablan y actúan en su nombre.

La historia del hijo segundo muestra una contradicción precisa. El orden jurídico afirma el derecho de propiedad, pero la forma prevista para proteger la herencia

facilita que el propietario quede apartado de ella. El rodeo y las majadas permanecen dentro del mundo de los bienes administrables; el heredero, en cambio, pierde control sobre su destino y pronto cae en la miseria.

La figura del juez enlaza las experiencias de la familia. Un juez envió a Fierro a la frontera; otro procedimiento judicial llevó al hijo mayor a la penitenciaría; ahora la autoridad interviene sobre la herencia del hijo segundo. No es necesario suponer que se trata siempre del mismo hombre. La repetición construye una figura institucional: para los Fierro, la justicia aparece menos como límite frente al abuso que como la instancia que vuelve legítima la disposición sobre sus cuerpos, sus desplazamientos y sus bienes.

Del cuidado familiar a la tutela

El canto XIII concluye antes de desarrollar la vida con el tutor. Su brevedad cumple una función de umbral. Presenta las condiciones que harán posible el relato siguiente: el muchacho es menor, posee una herencia que no administra y queda sujeto a una autoridad designada por el juez.

El contraste entre la tía y el tutor ya queda planteado, aunque sus consecuencias aparecerán en el canto XIV. La pregunta que permanece abierta no es sólo quién se ocupa del menor, sino qué idea de educación y de formación de una “persona de bien” acompaña a esa tutela. El poema llevará esa promesa al terreno de la experiencia y mostrará qué aprende el muchacho bajo el poder de su nuevo encargado.

Canto XIV

El Viejo Vizcacha como tutor y como personaje

ORIENTACIÓN

¿Qué educación puede recibir el hijo segundo de un tutor que vive del robo, el engaño y la violencia? ¿Por qué el Viejo Vizcacha alcanza una presencia tan intensa dentro del poema y qué responsabilidad conserva la justicia que lo colocó al cuidado del muchacho?

Un tutor que pronto muestra la hilacha

*Me llevó consigo un viejo
que pronto mostró la hilacha:
dejaba ver por la facha
que era medio cimarrón;
muy renegao, muy ladrón,
y le llamaban Viscacha.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIV, versos 2157–2162.

El hijo segundo introduce al tutor con una caracterización rápida, pero el canto no se limita a esos adjetivos. “Cimarrón”, “renegao” y “ladrón” funcionan como anticipos que las escenas posteriores deben confirmar. La narración pasa de la facha a las prácticas y permite que el lector conozca a Vizcacha por lo que hace.

El muchacho sospecha que el juez perseguía algún propósito al elegirlo, aunque afirma que no pudo averiguar el secreto. La reserva resulta significativa. El poema no prueba un acuerdo entre ambos, pero deja planteada la pregunta por el criterio de la designación. La autoridad que debía proteger al menor selecciona a un hombre conocido por todo el vecindario como dañino y perdulario.

Una figura completa según Martínez Estrada

Martínez Estrada sostiene que Vizcacha posee una biografía completa “por dentro y por fuera”. El personaje adquiere espesor por medio de anécdotas articuladas: cada episodio agrega un rasgo y, al mismo tiempo, confirma los anteriores. Su aspecto, sus mañas, su lenguaje y su conducta forman una unidad que permanece en la memoria con una nitidez excepcional.

Esa coherencia incluye el ambiente material. Los perros, los utensilios, el caballo y el rancho no funcionan como un decorado independiente. Prolongan la personalidad del viejo y componen lo que el crítico llama su caparazón. El nombre también participa de la construcción: la vida sombría, el refugio deteriorado y la asociación con un animal de cueva refuerzan la impresión de un ser adherido a su guarida y a sus hábitos.

Para Martínez Estrada, Vizcacha introduce en La vuelta un tipo humano que hasta entonces no había aparecido con esa plenitud: el anciano rural que acumula casos y experiencia. La afirmación no equivale a reconocerle una sabiduría moral. Su experiencia produce una filosofía de supervivencia fundada en la desconfianza, el cálculo y el aprovechamiento de los demás. Por eso el personaje puede fascinar sin convertirse en modelo.

Robo intercambio y complicidad

*Carniábamos noche a noche
alguna res en el pago;
y, dejando allí el resago,
alzaba en ancas el cuero,
que se lo vendía a un pulpero
por yerba, tabaco y trago.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIV, versos 2181–2186.

La sextilla muestra una economía nocturna que enlaza varios espacios y actores. Vizcacha mata ganado ajeno, abandona los restos, transporta el cuero y lo intercambia en la pulpería. El robo no termina con la apropiación del animal. Necesita un circuito capaz de convertir el cuero en bienes de consumo.

El pulpero ocupa un lugar decisivo porque vuelve negociable lo robado. El relato introduce incluso la ironía del “certificao” que se extiende entre ambos. La escritura, que en el orden liberal debería acreditar la propiedad y asegurar la legalidad de los intercambios, aparece como una cobertura para el acuerdo ilícito. El documento no corrige la relación: puede servir para darle una forma aceptable.

Esta escena amplía el problema planteado en los cantos anteriores. El orden institucional no reemplaza de manera inmediata las redes personales, los arreglos y las apropiaciones. Convive con ellas y, en ocasiones, les proporciona palabras, papeles y autoridades. Vizcacha no habita un exterior absoluto de la sociedad: roba en el vecindario, comercia con un pulpero y recibe del juez una función legal.

El cuidado invertido

La relación con los animales permite medir la inversión del cuidado. Vizcacha mantiene siempre varios perros, roba carne para alimentarlos y golpea al muchacho cuando lastima a un cachorro. Esa protección no nace de una compasión general. El viejo puede matar vacas ajenas, castigar al menor y dejarlo dormir afuera durante noches de helada.

La historia de la mujer, a quien habría matado de un golpe porque le sirvió un mate frío, lleva esa violencia al interior de la vida doméstica. El relato conserva una marca de duda, pues el hijo dice haberlo sabido por otra persona. Aun así, la anécdota completa el retrato que circula por el vecindario: la intimidad no ofrece refugio frente al carácter del tutor.

La educación prometida por el juez

*Cuando el juez me lo nombró
al dármelo de tutor,
me dijo que era un señor
el que me debía cuidar,
enseñarme a trabajar
y darme la educación.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIV, versos 2253–2258.

La promesa institucional reúne cuidado, trabajo y educación. El juez no presenta la tutela como una mera administración de bienes. Le atribuye una finalidad formativa: Vizcacha debe convertir al menor desamparado en una persona capaz de trabajar y vivir dentro del orden social.

La experiencia contradice cada término. El tutor no protege el cuerpo del muchacho, no le transmite un oficio mediante un trabajo regular y no le ofrece una educación orientada por normas comunes. Lo incorpora a sus correrías y le enseña, por el ejemplo cotidiano, a callar, sospechar, aprovechar la ocasión y evitar el castigo. El aprendizaje existe, pero adopta una forma opuesta a la que el juez declara.

Clave de lectura. La falla no pertenece sólo a Vizcacha. La tutela revela la distancia entre el lenguaje del orden liberal y las condiciones concretas de su aplicación. La justicia dispone una autoridad sobre el menor, pero no garantiza el cuidado que justifica esa autoridad. La educación queda delegada en un tutor cuya conducta todo el vecindario conoce.

Vizcacha y la tradición picaresca

La relación entre Vizcacha y el hijo segundo remite a la tradición picaresca española. Como Lázaro de Tormes y otros jóvenes de ese mundo narrativo, el muchacho queda bajo el poder de un adulto que no lo guía hacia la virtud. La necesidad lo obliga a observar engaños, soportar castigos y aprender las reglas prácticas de una sociedad hostil.

Martínez Estrada vincula al personaje con esa tradición, pero insiste en la originalidad de la creación de Hernández. Vizcacha pertenece a la campaña bonaerense y adquiere una voz, un ambiente y una consistencia propios. La picaresca ofrece una genealogía literaria; no agota el sentido histórico del personaje ni explica por sí sola el mecanismo judicial que lo convierte en tutor.

Una figura residual dentro de un orden nuevo

El hijo lo llama “un antiguo de los que ya quedan pocos”. La frase sitúa a Vizcacha dentro de una campaña que se transforma. La penitenciaría, el sumario, la tutela, la escritura y la expansión de la propiedad anuncian instituciones más regulares. Vizcacha parece pertenecer a un mundo anterior, pero el nuevo orden no lo excluye: lo incorpora como encargado de educar y administrar la vida de un menor.

Esa convivencia impide narrar el cambio como una sustitución simple entre barbarie y civilización. Las instituciones liberales pueden apoyarse en poderes locales, relaciones personales y figuras cuya conducta contradice sus fines declarados. El canto XIV muestra esa contradicción desde la experiencia del niño: la ley promete tutela; la vida cotidiana entrega intemperie, violencia y una pedagogía de la supervivencia.

Canto XV

Los consejos de Vizcacha y el poder del juez

ORIENTACIÓN

¿Qué clase de educación recibe el hijo segundo cuando su tutor le transmite una moral fundada en la desconfianza, el ocultamiento y la conveniencia? ¿Qué revela el consejo de hacerse amigo del juez sobre la justicia que ha intervenido repetidamente en la vida de la familia Fierro?

Una generosidad tardía y limitada

Si el consejo consiste en recomendar una conducta que puede beneficiar a otra persona, aconsejar supone alguna forma de entrega. Vizcacha, definido por el egoísmo y el cálculo, sólo habla cuando está borracho. El alcohol afloja el encierro de un hombre que rara vez conversa y permite que su experiencia pase al muchacho.

El hijo recuerda el poncho calamaco, el tabaco y la voz de su tutor. La escena no separa las palabras del cuerpo que las pronuncia. Los consejos surgen entre tragos, dentro del rancho y junto a los perros. Su forma sentenciosa les concede una apariencia universal, pero cada máxima nace de una vida particular.

*«El primer cuidao del hombre
es defender el pellejo;
llevate de mi consejo,
fijate bien en lo que hablo;
el diablo sabe por diablo
pero más sabe por viejo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XV, versos 2313–2318.

El punto de partida es la conservación física. El “pellejo” sustituye cualquier formulación elevada sobre la persona y acerca al hombre al animal que debe evitar ser devorado. La vejez autoriza el consejo porque acumula experiencias de peligro. Vizcacha no promete transformar el mundo: enseña a protegerse dentro de él.

Una filosofía de adaptación

Martínez Estrada considera que los consejos expresan una filosofía pragmática congruente con el mundo de Vizcacha. Desconfianza, egoísmo, prudencia y doblez no aparecen como ideas tomadas de un tratado. Forman parte de su cuerpo, de su historia y de sus actos. Por esa razón, el lector recuerda sus palabras con una intensidad que los consejos posteriores de Fierro no siempre alcanzan.

El crítico establece una diferencia especialmente útil: Fierro refleja ese mundo por reacción; Vizcacha, por adecuación. Fierro protesta, combate y huye frente a una autoridad que lo perjudica. Vizcacha estudia las relaciones de fuerza, acepta que no puede modificarlas y procura obtener alguna ventaja. Su moral no se sitúa fuera de la sociedad. Constituye una respuesta degradada a una sociedad que él imagina como una lucha permanente por la subsistencia.

Esta lectura exige una precaución. La coherencia entre vida y palabra no vuelve verdadero o justo todo consejo. Permite comprender de dónde procede y por qué posee fuerza. Vizcacha transmite lo que aprendió; el hijo segundo deberá vivir con una educación que confunde experiencia con resignación ante el abuso.

Hacerse amigo del juez

*«Hacete amigo del juez,
no le dés de qué quejarse;
y cuando quiera enojarse
vos te debés encojer,
pues siempre es güeno tener
palenque ande ir a rascarse».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XV, versos 2319–2324.

*«Nunca le llevés la contra
porque él manda la gavilla;
allí sentao en su silla
ningún güey le sale bravo:
a uno le da con el clavo
y a otro con la cantramilla».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XV, versos 2325–2330.

El consejo no describe al juez como una autoridad sometida a reglas impersonales. Lo presenta como un hombre con quien conviene trabar amistad, evitar el conflicto y buscar protección. La justicia adopta la forma de una relación personal. El “palenque” ofrece apoyo a quien puede acercarse, mientras la silla del juez representa una posición desde la cual se distribuyen castigos y favores.

Vizcacha reconoce que el poder no actúa de la misma manera sobre todas las personas. A una le da con el clavo y a otra con la cantramilla. La comparación rural vuelve visible una justicia diferencial: el tratamiento depende de la posición, de los vínculos y de la capacidad de no despertar el enojo de quien manda. La prudencia consiste, entonces, en conocer la desigualdad y acomodarse a ella.

Clave de lectura. La frase “manda la gavilla” conserva una ambigüedad decisiva. Puede referirse al conjunto que obedece al juez, pero también acerca la autoridad a una asociación fundada en la fuerza. Vizcacha no distingue con claridad entre ley y mando personal porque su experiencia le enseñó que ambas dimensiones aparecen unidas en la campaña.

El juez en la experiencia de la familia Fierro

La reiteración de la figura del juez a lo largo del poema impide reducirla a un personaje secundario. Un juez persigue a Fierro y participa del proceso que lo envía a la frontera. La mujer y los hijos sufren las consecuencias de esa separación. El hijo mayor llega a la penitenciaría después de un sumario que no aclara el delito. El hijo segundo pierde el control de la herencia y queda bajo la tutela de Vizcacha por decisión judicial.

No es necesario afirmar que se trata siempre del mismo hombre. La repetición construye una figura institucional. Para la familia Fierro, el juez aparece en los momentos en que el Estado clasifica, traslada, encierra, administra bienes o designa autoridades sobre personas vulnerables. Sus decisiones no restablecen los vínculos quebrados; con frecuencia profundizan la desposesión.

El consejo de Vizcacha puede leerse, por eso, como una conclusión extraída de la historia familiar. Frente a una justicia que actúa mediante relaciones asimétricas, el viejo no aconseja exigir derechos ni apelar a una norma superior. Recomienda amistad, obediencia y encogimiento. Su enseñanza traduce una experiencia política: cuando la ley depende de la proximidad con quien manda, la ciudadanía cede su lugar al favor.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite situar esta representación dentro del poder local de la campaña bonaerense. El juez de paz reunía funciones administrativas, policiales, electorales y judiciales, y actuaba dentro de redes de propiedad y prestigio. La concentración de atribuciones no determina por sí sola cada abuso narrado en el poema, pero ayuda a comprender por qué la autoridad podía percibirse como una presencia personal capaz de ordenar sobre cuerpos, trabajos, desplazamientos y bienes.

El tintero y la escritura del poder



Tintero y sellos de Mariano Roldán. Piezas del Museo Municipal del Patrimonio Cultural y Natural de Benito Juárez. Fuente: Tan sólo hallé la tapera.

La imagen reúne frascos de tinta, tinteros, un secante, una pluma y sellos: objetos pequeños, gastados por el uso y dispuestos sobre bases de exhibición. Su escala doméstica puede volverlos modestos, pero el conjunto remite a una práctica decisiva. En el universo estatal decimonónico, escribir, firmar y sellar permitía que una voluntad dejara de ser una orden pronunciada frente a otra persona y se convirtiera en documento capaz de conservarse, circular y producir efectos a distan-

cia.

Mariano Roldán fue estanciero, juez de paz y administrador local en Benito Juárez. Su tintero no perteneció al juez del poema ni ilustra literalmente la historia de la familia Fierro. Su incorporación propone una comparación material: permite observar con qué instrumentos una autoridad de campaña redactaba correspondencia, elevaba informes, tramitaba pedidos y fijaba decisiones. Si la silla del juez concentra el mando personal en los versos, el escritorio amplía su alcance mediante la letra y el sello.

El consejo de Vizcacha —“Hacete amigo del juez”— adquiere así otra densidad. La cercanía con quien manda no sólo podía evitar un castigo inmediato; también podía influir sobre aquello que quedaba registrado como antecedente, nombramiento, tutela, inventario u orden. La tinta convertía relaciones desiguales en escritura administrativa y otorgaba duración institucional a decisiones tomadas dentro de redes locales de propiedad y prestigio. El objeto permite ver la infraestructura silenciosa del favor: detrás de la amistad recomendada por Vizcacha se encuentra la capacidad de inscribir una decisión y hacerla valer como ley.

Una educación sin bien común

Los demás consejos desarrollan la misma orientación. Vizcacha recomienda guardar silencio al obtener alimento, no llamar la atención, conservar la querencia, aprovechar lo que otros producen y no intervenir cuando alguien gana. Incluso las advertencias prudentes quedan subordinadas a una vida concebida como competencia entre individuos aislados.

La sociedad que estas máximas imaginan carece de reciprocidad. Cada persona debe cuidar su lugar, su comida y su pellejo. Los pobres pagan mientras otros se apropian de una parte mayor. Vizcacha percibe la desigualdad, pero no propone modificarla; enseña cómo ubicarse dentro de ella y, cuando sea posible, aprovecharla.

En este punto, su educación contrasta con la promesa formulada por el juez. Educar no significa aquí incorporar al menor a normas compartidas ni transmitirle un oficio. Significa prepararlo para un mundo hostil mediante la observación, la astucia y el silencio. El tutor cumple a su manera la tarea asignada: forma al muchacho de acuerdo con las reglas que él reconoce en la sociedad.

La palabra que termina entre los perros

*Con estos consejos y otros,
que yo en mi memoria encierro,
y que aquí no desentierro,
educándome seguía,
hasta que al fin se dormía,
mesturao entre los perros.*

La vuelta de Martín Fierro, canto XV, versos 2433–2438.

El cierre devuelve las máximas al cuerpo y al ambiente del que nacieron. El viejo se duerme entre los perros, como si su saber práctico procediera de una cercanía deliberada con la animalidad. La imagen no invalida todo lo que dijo; muestra el horizonte de esa enseñanza: conservar la vida con el menor riesgo y esfuerzo posibles.

El hijo afirma que guarda otros consejos en la memoria. La educación de Vizcacha continúa más allá de la escena porque deja un repertorio de respuestas disponibles. El poema abre así una pregunta que no se resuelve en este canto: cuánto de esa voz permanecerá en el muchacho y de qué modo podrá narrarla sin convertirla por completo en su propia moral.

Canto XVI

La muerte de Vizcacha entre el cuidado y lo grotesco

ORIENTACIÓN

¿Cómo narra el hijo segundo la agonía del hombre que fue, al mismo tiempo, su tutor y su verdugo cotidiano? ¿Por qué una escena de enfermedad, miedo y muerte se interrumpe con una discusión cómica acerca de las palabras?

Una enfermedad sin diagnóstico preciso

El canto comienza cuando el viejo empeora y el muchacho busca a una curandera. El gesto importa porque Vizcacha no queda completamente abandonado. Su pupilo procura una ayuda dentro de los recursos disponibles en la campaña. La asistencia no nace de una confianza recíproca, sino de una convivencia impuesta que ha dejado al joven como única presencia estable junto al enfermo.

*«Cuando el viejo cayó enfermo,
viendo yo que se emporaba,
y que esperanza no daba
de mejorarse siquiera,
le truje una culandrerita
a ver si lo mejoraba».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVI, versos 2439–2444.

La mujer observa debajo del brazo una lesión a la que el narrador llama “tabernáculo”. La respuesta de un oyente corrige el término por “tubérculo”. El intercambio no permite afirmar que Vizcacha padezca tuberculosis pulmonar. El poema nombra un signo corporal y construye con él un equívoco verbal; no ofrece elementos suficientes para convertir esa mención en un diagnóstico médico.

El público interrumpe el relato

*«Dice el refrán que en la tropa
nunca falta un güey corneta;
uno que estaba en la puerta
le pegó el grito ahí no más:
“Tabernáculo... ¡qué bruto!
un tubérculo, dirás”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVI, versos 2451–2456.

La corrección vuelve visible una situación que el texto suele mantener en segundo plano: el hijo de Fierro canta ante otras personas, y quienes escuchan pueden intervenir. La voz narrativa no circula en silencio ni pertenece por completo al cantor. El auditorio juzga sus palabras, se burla, discute y modifica el curso de la historia.

El cantor responde que “tabernáculo” era la palabra de la curandera y vuelve a equivocarse cuando la llama “culandrerita”. La disputa continúa. El corrector defiende la norma del idioma; el narrador exige que lo dejen contar con las palabras que conoce. La escena no presenta el habla rural como un registro transparente. La convierte en materia de humor y, al mismo tiempo, muestra la desigualdad cultural que separa a quien domina la lengua legitimada de quien queda expuesto a la corrección pública.

Una tensión de la gauchesca. La literatura gauchesca construye una voz popular mediante una escritura culta que imita pronunciaciones, altera vocablos y organiza efectos cómicos. El pasaje invita a reír ante el error, pero también permite reco-

nocer al narrador que defiende su derecho a continuar: “que en mi inorancia me deje”. La interrupción no sólo corrige una palabra; disputa quién puede hablar y bajo qué reglas puede hacerlo.

Dos personas durante el invierno

*«Allá pasamos los dos
noches terribles de invierno;
él maldecía al Padre Eterno,
como a los santos benditos,
pidiéndole al diablo a gritos
que lo llevara al infierno».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVI, versos 2487–2492.

El plural “pasamos los dos” reúne por un instante al tutor y al muchacho. Ambos atraviesan el invierno dentro de un espacio precario. Sin embargo, esa proximidad no constituye una escena familiar. El viejo blasfema y el joven observa. La casa que debía ofrecer tutela reproduce la intemperie moral que ha acompañado al hijo segundo desde la muerte de su tía.

La agonía lleva al extremo el retrato elaborado en los cantos anteriores. Vizcacha rechaza reliquias, maldice las figuras sagradas e invoca al demonio. El poema no muestra una conversión final ni un arrepentimiento que ordene retrospectivamente su vida. El personaje conserva hasta la muerte la coherencia de una existencia sin comunidad, sin reciprocidad y sin confianza en otra autoridad que no sea la fuerza.

Martínez Estrada observa que Vizcacha forma una figura integral: lo que dice, piensa, siente y hace aparece unido a los perros, los utensilios y el rancho que lo rodean. Su muerte no interrumpe esa unidad. La lleva hasta su desenlace y prepara los cantos siguientes, en los que los objetos y los comentarios de los vecinos prolongarán su presencia después del entierro.

Cuidar desde lejos

*«Nunca me le puse a tiro,
pues era de mala entraña;
y viendo herejía tamaña,
si alguna cosa le daba,
de lejos se la alcanzaba
en la punta de una caña».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVI, versos 2499–2504.

El muchacho alimenta o auxilia al enfermo, pero utiliza una caña para no acercarse. El gesto combina cuidado y autoprotección. La distancia puede responder al temor ante la enfermedad, a la violencia que el viejo ejerció durante su vida o a ambas razones. En cualquier caso, el vínculo tutelar termina sin contacto: no hay una mano que sostenga al moribundo ni una palabra de reconciliación.

La escena también revela el lugar asignado al niño. El juez había prometido que Vizcacha lo educaría y cuidaría; al final, el menor debe encargarse de quien debía protegerlo. La tutela se invierte sin reparar la desigualdad. El muchacho queda responsable de una agonía para la cual no posee recursos, compañía adulta ni autoridad. Su prudencia no expresa indiferencia: constituye una respuesta aprendida frente a un hombre imprevisible.

El cencerro y la muerte grotesca

*«Cuando ya no pudo hablar
le ató en la mano un cencerro,
y al ver cercano su entierro,
arañando las paredes
espiró allí, entre los perros
y este servidor de ustedes».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVI, versos 2511–2516.

El cencerro reemplaza la voz perdida. El objeto que permite localizar animales sirve ahora para avisar si el viejo necesita ayuda. La solución práctica reduce el cuidado a una señal sonora y acerca al moribundo al mundo animal con el que había convivido. A la vez, mantiene al muchacho a una distancia que considera segura.

La muerte concentra imágenes terribles: uñas contra la pared, perros alrededor, ausencia de consuelo religioso. Sin embargo, el cierre incluye al narrador —“este servidor de ustedes”— dentro de la enumeración. Esa fórmula cortés y casi escénica rebaja la solemnidad del momento. Martínez Estrada identifica en este procedimiento uno de los rasgos centrales de Hernández: la máxima tensión dramática se descarga en una torsión humorística y lo horrible adquiere la forma de lo grotesco.

Vizcacha muere dentro del caparazón que construyó durante su vida. El rancho, los perros y el cencerro no actúan como un decorado. Completan al personaje. Su final no ofrece justicia reparadora para el hijo segundo, que pierde incluso esta tutela degradada y vuelve a quedar solo. El canto cierra una biografía, pero deja

abierto el problema del menor que deberá enfrentar otra vez a las autoridades encargadas de administrar su vida y su herencia.

Canto XVII

El inventario y las apropiaciones del orden

ORIENTACIÓN

¿Qué ocurre cuando la muerte de Vizcacha convierte su rancho en un asunto de la autoridad? ¿Por qué el Estado que persigue los robos del gaucho no consigue devolver al hijo de Fierro las vacas que le pertenecían?

La muerte se vuelve un asunto administrativo

*«Le cobré un miedo terrible
después que lo vi dijunto;
llamé al alcalde, y al punto,
acompañado se vino
de tres o cuatro vecinos
a arreglar aquel asunto».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2517–2522.

La muerte no convoca primero a familiares, amigos o personas que acompañen el duelo. Convoca al alcalde y a varios vecinos. La expresión “arreglar aquel asunto” anuncia un cambio de registro: el cuerpo, el rancho y los bienes pasan a la esfera de la autoridad local. El niño que cuidó al moribundo deja de decidir. Otros hombres ingresan, hablan, clasifican y disponen.

La escena conserva un tono de velorio improvisado. Los presentes ensayan fórmulas piadosas, pero cada recuerdo confirma la conducta rapaz de Vizcacha. La comunidad reconstruye su biografía mediante terneros, carneros, ovejas mezcladas y cueros vendidos. No aparece una obra buena que pueda compensar el relato. La muerte prolonga la vida del personaje porque sus acciones permanecen en la memoria de quienes tuvieron que tratar con él.

Los pequeños robos del gaucho

*«Se llevaba mal con todos;
era su costumbre vieja
el mesturar las ovejas,
pues al hacer el aparte
sacaba la mejor parte
y después venía con quejas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2541–2546.

Vizcacha actúa dentro de una economía de proximidad. Conoce las majadas, aprovecha el aparte, oculta cabezas y vende cueros. Sus robos no requieren títulos ni grandes operaciones. Se sostienen en la destreza rural, el engaño y la posibilidad de confundir animales dentro de un mundo donde las marcas y la vigilancia procuran fijar la propiedad.

El poema no absuelve esas acciones. Los vecinos han sufrido sus maniobras y el alcalde recuerda que fue necesario prohibirle carnear. Sin embargo, la condena moral no agota el problema. El canto pregunta indirectamente por la desigual distribución de la persecución. El gaucho que se apropia de un carnero se vuelve objeto de historias, prohibiciones y denuncias; quienes administran tierras, trabajos, documentos y herencias poseen instrumentos más amplios para convertir una apropiación en decisión legítima.

El rancho convertido en inventario

*«Luego comenzó el alcalde
a registrar cuanto había,
sacando mil chucherías
y guascas y trapos viejos,
temeridá de trebejos
que para nada servían».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2601–2606.

El registro transforma el rancho en una colección. Cada cosa sale de su lugar de uso y recibe una nueva condición: puede ser contada, atribuida a un propietario, retenida o incorporada a una herencia. Guascas, aperos, ollas, jergas y cuchillos forman el caparazón material de Vizcacha. Martínez Estrada observa que esos enseres no decoran al personaje; continúan su biografía y conservan las huellas de sus rapiñas.

La enumeración también revela una economía pobre y acumulativa. No hay riqueza concentrada, sino objetos gastados, desaparecidos y reunidos sin orden visible. La abundancia produce un efecto cómico, aunque su origen sea oscuro. El inventario promete separar lo propio de lo robado, pero esa operación tropieza con un problema: casi todos reconocen alguna cosa como suya y nadie ofrece una prueba que el muchacho pueda verificar.

Un tintero perdido en el juzgado

*«Había tarros de sardinas,
unos cueros de venao,
unos ponchos aujeriaos,
y en tan tremendo entrevero
apareció hasta un tintero
que se perdió en el juzgado».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2625–2630.

El tintero introduce una ironía especialmente significativa. En el canto anterior, el tintero de Mariano Roldán permitió reconocer la escritura como instrumento del gobierno local: con tinta y sellos se redactaban cartas, informes, solicitudes y órdenes. Aquí otro tintero aparece entre objetos robados y procede del juzgado. El instrumento que debía registrar la propiedad también puede perderse y pasar al mundo de las apropiaciones que la autoridad pretende perseguir.

No se trata de identificar el juzgado del poema con una institución o una persona histórica particular. El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite formular una relación más amplia. En la campaña bonaerense, la escritura estatal contribuía a decidir quién poseía, quién podía reclamar y qué palabra adquiriría valor público. El tintero concentra esa capacidad. Su aparición dentro del botín de Vizcacha vuelve inestable la frontera moral entre el rancho del ladrón y la oficina que lo clasifica.

Perseguir al gaucho

*«Decía el alcalde muy serio:
“Es poco cuanto se diga;
había sido como hormiga.
He de darle parte al juez,
y que me venga después
conque no se los persiga”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2631–2636.

La frase del alcalde ofrece una justificación del aparato persecutorio. Los bienes hallados prueban, según él, que la vigilancia sobre personas como Vizcacha resulta necesaria. El razonamiento parte de un caso evidente y se extiende hacia un grupo: “que no se los persiga”. El pronombre desplaza la acusación desde un individuo muerto hacia una población que puede ser observada como sospechosa.

Tan sólo hallé la tapera sitúa esa persecución dentro de la formación del orden liberal. La figura del “vago” no designaba siempre a quien se negaba a trabajar. También podía alcanzar al hombre que no lograba demostrar una relación estable con un patrón. La ley transformaba la movilidad y la autonomía relativa del gaucho en signos de peligrosidad; luego ofrecía como salidas el trabajo subordinado, la leva o la persecución. Vizcacha robó, pero su caso sirve al alcalde para naturalizar un control que excede sus delitos.

Una desigualdad decisiva. El nuevo orden necesitaba las destrezas del gaucho para arrear, domar, combatir y trabajar en la estancia, pero desconfiaba de su movilidad y de sus formas independientes de subsistencia. Por eso podía utilizar sus capacidades y perseguir su modo de vida. El canto permite observar esa contradicción sin convertir a Vizcacha en una víctima inocente.

La estafa bajo una forma legal

*«Yo estaba medio azorao
de ver lo que sucedía;
entre ellos mismos decían
que unas prendas eran suyas,
pero a mí me parecía
que esas eran alehuyas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2637–2642.

Mientras el alcalde registra, los presentes comienzan a adjudicarse prendas. El hijo segundo sospecha, pero carece de autoridad, documentos y adultos que defiendan su posición. La requisa que debía ordenar la herencia abre la posibilidad de una nueva apropiación. El poema no permite establecer qué objetos pertenecen realmente a cada vecino; sí permite reconocer que el muchacho queda fuera del procedimiento que decide sobre ellos.

*«¡Bendito Dios! pensé yo,
ando como un pordiosero,
y me nuembran heredero
de toditas estas guascas.
¡Quisiera saber primero*

lo que se han hecho mis vacas!».

La vuelta de Martín Fierro, canto XVII, versos 2661–2666.

La promesa del alcalde conserva todas las formas de la legalidad: declara al joven heredero, anuncia que el asunto se arreglará “como es preciso que sea” y designa un albacea. Sin embargo, el resultado anticipado resulta absurdo. El pordiosero heredará las guascas del tutor, mientras nadie responde por las vacas que había recibido de su tía. La ley organiza con precisión lo secundario y deja sin explicación la pérdida fundamental.

La palabra “estafa” debe conservar aquí su carácter interpretativo. El poema no individualiza a quien se quedó con la hacienda ni demuestra un fraude conforme a una definición jurídica. Lo que narra es la experiencia de una estafa: la distancia entre la protección prometida y la desposesión efectiva. El juez administró la herencia, nombró al tutor y ahora otro representante del orden designa un albacea; cada mediación formal aleja un poco más al muchacho de sus bienes.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera sitúa esa experiencia dentro de una transformación mayor. El orden liberal produjo títulos, registros y procedimientos que reconocían unas posesiones y volvían precarias otras. La familia Fierro lo conoce desde abajo: el padre pierde tiempo, caballo, rancho y familia; el hijo pierde la capacidad de decidir sobre su herencia. La autoridad persigue el robo menudo mientras ofrece una apariencia de normalidad a una pérdida mucho más amplia.

Canto XVIII

El miedo y la memoria de la orfandad

ORIENTACIÓN

¿Qué significa quedar “a su albedrío” para un niño que ha perdido a su madre, a su padre y ahora también a su tutor? ¿Por qué la muerte de Vizcacha no libera al hijo segundo, sino que profundiza su miedo y su desamparo?

Solo con el muerto

*«Se largaron como he dicho
a disponer el entierro;
cuando me acuerdo, me aterro:
me puse a llorar a gritos
al verme allí tan solito
con el finao y los perros».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2667–2672.

El canto comienza con una separación. El alcalde y los vecinos se marchan para disponer el entierro, mientras el muchacho permanece en el rancho. La autoridad interviene sobre los bienes y anuncia un procedimiento, pero no organiza el cuidado inmediato del menor. El hijo segundo queda con aquello que los adultos prefieren abandonar por unas horas: el cadáver, los animales y el miedo.

La frase “cuando me acuerdo, me aterro” une el momento narrado con el presente del cantor. El terror no pertenece sólo a la experiencia infantil. Regresa durante el relato. La memoria conserva una escena que no se ha vuelto completamente pasado, porque la voz adulta todavía repite el estremecimiento del niño que lloró a gritos.

El escapulario y la madre ausente

*«No se calmaba mi duelo
de verme tan solitario;
ahí le champurrié un rosario
como si fuera mi padre,
besando el escapulario
que me había puesto mi madre».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2679–2684.

El escapulario recorre una cadena de vínculos. La madre lo colocó sobre el hijo; el hijo lo cuelga al cuello del muerto y después lo besa mientras reza. Ese objeto pequeño restituye por un instante la familia ausente. Vizcacha recibe una plegaria “como si fuera” el padre que no fue, mientras el recuerdo materno acompaña al niño desde una distancia que no puede salvarse.

La escena complejiza la relación con el tutor. El muchacho no olvida la crueldad de Vizcacha, pero tampoco permanece indiferente ante su muerte. Ruega por él, procura cumplir un rito y busca una figura paterna dentro del vínculo más cer-

cano que le queda. El poema no transforma al viejo en un buen cuidador; muestra la necesidad del niño de construir parentesco incluso con quien lo maltrató.

El recuerdo de la madre intensifica el desamparo. El muchacho imagina que ella lloraría por él si pudiera verlo. La plegaria ya no se dirige solamente por el alma de Vizcacha. Se convierte en un llamado hacia una mujer ausente y quizá muerta, cuya voz y cuyo cuidado sobreviven en el escapulario.

Los perros ven lo que el niño teme

*«Y mientras así clamaba
sin poderme consolar,
los perros, para aumentar
más mi miedo y mi tormento,
en aquel mismo momento
se pusieron a llorar».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2691–2696.

Los aullidos convierten el espacio doméstico en una escena amenazante. Los perros fueron la compañía privilegiada de Vizcacha y ahora responden a su muerte con un sonido que el niño interpreta como llanto. La frontera entre personas y animales vuelve a borrarse: el muchacho reza, los perros lloran y el cadáver permanece en medio de ambos.

Las mujeres mayores explican que los perros aúllan porque ven al demonio. El narrador adulto reconoce que creyó ese testimonio porque ignoraba otras explicaciones. La observación no anula el saber transmitido por las “viejas sabedoras”; muestra cómo una creencia compartida da forma a una experiencia de terror. Para un niño solo, la interpretación disponible puede adquirir la fuerza de una presencia real.

La libertad del huérfano

*«Ahi dejé que los ratones
comieran el guasquerío;
y como anda a su albedrío
todo el que güérfano queda,
alzando lo que era mío
abandoné aquella cueva».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2709–2714.

“Andar a su albedrío” podría parecer una forma de libertad. En este canto significa algo diferente: nadie acompaña al niño, nadie protege sus bienes y nadie responde por su destino. La orfandad lo libera de un tutor cruel, pero también lo expulsa de cualquier trama estable de cuidado. El muchacho sólo puede recoger aquello que reconoce como propio y marcharse.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite comprender que la destrucción de una familia no concluye cuando el padre regresa o cuando una autoridad designa un tutor. La leva desarmó el hogar de Fierro; la muerte de la madre, la dispersión de los hijos y las decisiones del juez prolongaron esa ruptura. El hijo segundo no hereda una casa capaz de recibirlo. Abandona una “cueva” ocupada por un muerto, perros, ratones y objetos de procedencia dudosa.

Una libertad sin condiciones materiales. La autonomía requiere más que la ausencia de una orden. Necesita vínculos, medios de vida y capacidad efectiva para decidir. El huérfano del canto posee movimiento, pero carece de protección y de control sobre la hacienda que le correspondía. Su libertad se parece al abandono que el orden liberal convierte en responsabilidad individual.

La mano y la justicia grotesca

*«Y me ha contado además
el gaucho que hizo el entierro
—al recordarlo me aterro,
me da pavor este asunto—
que la mano del dijunto
se la había comido un perro».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2721–2726.

La escena culmina la muerte grotesca de Vizcacha. Un peón lo entierra sin velorio ni acompañamiento; después, una mano queda afuera y uno de los perros la devora. Martínez Estrada relaciona esa mano con las rapiñas del personaje: el órgano que tomó lo ajeno recibe un castigo macabro por parte de los animales que mejor trató.

Sin embargo, la escena no restablece una justicia verdadera. Las vacas del muchacho no regresan, la herencia no se recompone y el niño continúa solo. El cuerpo mutilado puede producir una imagen de castigo, pero no repara a quienes sufrieron los robos. El efecto grotesco mezcla horror y humor negro para impedir una clausura moral sencilla.

Lo que vuelve durante la noche

*«Por mucho tiempo no pude
saber lo que me pasaba;
los trapitos con que andaba
eran puras hojarascas;
todas las noches soñaba
con viejos, perros y guascas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XVIII, versos 2739–2744.

El canto termina con una imposibilidad de comprender. El muchacho no sabe qué le ocurre, pero su cuerpo y sus sueños conservan la experiencia. Viejos, perros y guascas regresan por la noche como fragmentos de una escena que no puede ordenar. El poema narra las consecuencias persistentes del miedo sin recurrir a una explicación psicológica externa.

Los objetos que el alcalde clasificó reaparecen en el sueño. Ya no forman un inventario administrativo, sino una memoria involuntaria. Las guascas unen la violencia de Vizcacha, la herencia absurda y la pobreza del joven; los perros reúnen compañía, amenaza y profanación; los viejos condensan la tutela recibida y la autoridad adulta que lo dejó solo. El canto concluye cuando aquello que parecía resuelto por el entierro continúa dentro del narrador.

Canto XIX

Del rigor al desdichado amor

ORIENTACIÓN

¿Qué clase de adultez alcanza un joven que ha crecido entre la orfandad, la tutela de Vizcacha y la pérdida de sus bienes? ¿Por qué un episodio amoroso, presentado al comienzo con humor, termina otra vez ante el cura, el juez y la frontera?

Aprender bajo el rigor

*«Me hice hombre de esa manera
bajo el más duro rigor;
sufriendo tanto dolor
muchas cosas aprendí;
y, por fin, víctima fui
del más desdichado amor».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIX, versos 2763–2768.

La expresión “me hice hombre” no describe un pasaje protegido hacia la vida adulta. Resume una formación impuesta por el padecimiento. El muchacho aprendió sin familia, sin escuela y sin una autoridad que cuidara de él. La dureza de Vizcacha, la pobreza y el abandono reemplazaron las mediaciones que podían haber acompañado su crecimiento.

El verso también organiza una transición. Después de los perros, las guascas y los sueños del canto anterior, aparece un dolor que el narrador considera propio de la adultez: el amor no correspondido. Sin embargo, el cambio no rompe con su historia. El joven vuelve a quedar “víctima” de una situación que no comprende y busca, otra vez, una voz adulta capaz de orientarlo.

El amor y la explicación de la desgracia

*«Cuando yo más padecía
la crueldad de mi destino,
rogando al poder divino
que el dolor me separe,
me hablaron de un adivino
que curaba esos pesares».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIX, versos 2781–2786.

El hijo presenta la pasión como enfermedad y como destino. No puede modificar la voluntad de la viuda ni comprender todavía la distancia entre su deseo y el de ella. Por eso acepta que el sufrimiento puede provenir de un daño oculto y que un especialista posee la cura. La consulta desplaza el conflicto desde la relación entre dos personas hacia el terreno del embrujo y del remedio.

La secuencia conserva saberes y prácticas populares —el mate, la pluma de avestruz, la ruda, los abrojos y los grillos—, pero los reúne bajo una relación desigual. El adivino recibe cuanto lleva el joven, cobra de nuevo por cada consulta y siem-

pre encuentra una prescripción que prolonga el tratamiento. El canto no se limita a burlarse de la credulidad: muestra cómo la necesidad de aliviarse deja al muchacho expuesto a otra forma de aprovechamiento.

La cura que multiplica el padecimiento

*«Yo andaba ya desconfiando
de la curación maldita,
y dije: “Éste no me quita
la pasión que me domina;
pues que viva la gallina
aunque sea con la pepita”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIX, versos 2853–2858.

La experiencia produce una desconfianza que ninguna autoridad le había enseñado. El joven prueba los remedios, entrega dinero y lastima su cuerpo, hasta que reconoce que la cura no modifica el deseo. El refrán de la gallina y la pepita acepta que ciertos males acompañan la vida y que persistir puede resultar más sensato que obedecer tratamientos interminables.

La comicidad de las recetas no elimina la asimetría. El supuesto saber del adivino se sostiene en el salario, en un lenguaje inaccesible para el consultante y en la promesa de una solución futura. El muchacho logra sustraerse cuando compara esa promesa con su experiencia. Por un instante, el aprendizaje nacido del rigor se convierte en criterio propio.

La confesión y el gobierno de la intimidad

*«Y me dijo estas palabras
que nunca las he olvidao:
“Has de saber que el finao
ordenó en su testamento
que naides de casamiento
le hablara, en lo sucesivo,*

*y ella prestó el juramento
mientras él estaba vivo”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIX, versos 2865–2872.

El cura ofrece una explicación eficaz porque conoce la intimidad de la viuda por medio de la confesión. Su intervención no se reduce al consuelo religioso. Invoca la voluntad escrita del marido muerto, el juramento de la mujer y el mandato de Dios para fijar aquello que ella puede hacer después de enviudar. La voz masculina del “finao” conserva autoridad sobre su futuro mediante el testamento.

La viuda casi no habla en el relato. El joven interpreta sus desdenes, el adivino diagnostica un embrujo y el cura comunica una prohibición. Entre esas voces, la decisión de la mujer queda desplazada. La escena permite leer una regulación de la intimidad: el matrimonio, la confesión y el testamento enlazan propiedad, moral religiosa y autoridad masculina.

Del sermón a la frontera

*«Después me contó un amigo
que al juez le había dicho el cura:
“Que yo era un cabeza dura
y que era un mozo perdido,
que me echaran del partido,
que no tenía compostura”.*

*Tal vez por ese consejo,
y sin que más causa hubiera,
ni que otro motivo diera,
me agarraron redemente
y en el primer contingente
me echaron a la frontera».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XIX, versos 2885–2896.

El consejo religioso adquiere consecuencias políticas cuando el cura habla con el juez. Una conducta privada se convierte en prueba de que el joven es un “mozo perdido” y carece de “compostura”. No aparece un delito ni una causa formal. La reputación transmitida entre autoridades basta para expulsarlo del partido e incorporarlo al contingente destinado a la frontera.

Aquí el canto recupera la experiencia del padre. Fierro también fue arrancado de su trabajo y de su familia por una decisión local que se presentó como cumplimiento del servicio. El hijo recibe una variante del mismo procedimiento: ya no lo persiguen por una votación o por su condición de gaucho matrero, sino por un juicio moral sobre su vida amorosa. La arbitrariedad cambia de argumento, pero

conserva la capacidad de disponer de los cuerpos.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite reconocer la continuidad entre el poder cercano y las instituciones del orden liberal. El cura produce una clasificación moral; el juez la transforma en medida administrativa; la frontera recibe al hombre señalado. La cadena no necesita una gran maquinaria visible. Funciona mediante relaciones personales, informes informales y contingentes que convierten a los habitantes pobres en fuerza disponible.

La familia Fierro ante el juez. El padre perdió hogar, trabajo y bienes después de la leva; los hijos quedaron dispersos bajo decisiones judiciales; el hijo segundo padeció una tutela ruinosa y, al reclamar de manera implícita una vida propia, volvió a la frontera. El juez aparece menos como garantía de derechos que como poder capaz de asignar destinos. El canto XIX convierte una desventura amorosa en otro capítulo de esa historia familiar.

Picardía y el orden liberal

La entrada de Picardía. El canto XX amplía la reunión que formaron Fierro y sus hijos. Picardía llega desde afuera, pide permiso para hablar y enlaza el relato de Cruz con una trayectoria propia. Su historia recorre trabajos precarios, juegos, elecciones, policía, leva, filiación, frontera, papeles y raciones. El nuevo narrador no observa el orden liberal desde sus leyes generales, sino desde los encuentros cotidianos con quienes las administran.

PRIMERA HIPÓTESIS

La picardía constituye un saber producido por la precariedad, pero no una virtud sin contradicciones. El joven aprende a leer los gestos, aprovechar descuidos, dominar el juego y reconocer las reglas informales que organizan cada situación. Esas destrezas le permiten sobrevivir y, a la vez, pueden convertir a otras personas pobres en víctimas de sus engaños. El relato conserva el humor y la admiración por la astucia, aunque también muestra el punto en que una habilidad se transforma en abuso.

SEGUNDA HIPÓTESIS

El orden liberal no aparece como ausencia del Estado, sino como una trama desigual de jueces de paz, policías, comités, comandantes, listas, recibos y documentos laborales. Las instituciones formalizan procedimientos y extienden la escritura, pero las autoridades locales conservan amplios márgenes para perseguir, reclutar y apropiarse de recursos. Como permite advertir Tan sólo hallé la tapera, las formas modernas de administración no sustituyen de inmediato las relaciones personales: se apoyan en ellas y pueden dar apariencia regular a antiguas prácticas de desposesión. Los paralelismos señalados por Martínez Estrada entre Fierro y Picardía muestran que el paso de una generación a otra modifica el lenguaje institucional, pero no elimina la persecución del gaucho ni la disponibilidad de su cuerpo para la frontera.

Canto XX

Una fiesta y una nueva voz

ORIENTACIÓN

¿Qué cambia cuando los relatos del padre y de sus hijos concluyen y una voz exterior presenta la reunión? ¿Por qué el reencuentro familiar adquiere el carácter de una fiesta pública? ¿Qué anuncia la llegada de un joven que sólo ofrece un sobrenombre, Picardía, antes de comenzar su historia?

La reunión aparece ante el público

*«Martín Fierro y sus dos hijos,
entre tanta concurrencia,
siguieron con alegría
celebrando aquella fiesta».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XX, versos 2903–2906.

Hasta este punto, Fierro y sus hijos ocuparon el centro mediante sus propias voces. Ahora un narrador exterior los nombra, los reúne y permite observar el marco que rodeaba sus relatos. La “concurrencia” confirma que no se trataba de una conversación aislada. Una audiencia escucha, reconoce y acompaña el encuentro.

La palabra “fiesta” no borra el sufrimiento narrado. Lo coloca dentro de una escena colectiva en la que la palabra transforma la experiencia dispersa en memoria compartida. La alegría proviene del reencuentro, pero también de la posibilidad de contar. Quienes padecieron la separación vuelven a constituirse como familia delante de otras personas.

Diez años condensados en cuatro versos

*«Diez años, los más terribles,
había durado la ausencia,
y al hallarse nuevamente
era su alegría completa».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XX, versos 2907–2910.

El poema condensa una década en cuatro versos. Los diez años remiten a la leva de Fierro, la destrucción del hogar, la vida en la frontera, la huida entre los indígenas, la muerte de Cruz y la dispersión de los hijos. La reunión recompone la presencia física, pero no devuelve aquello que el tiempo y las autoridades destruyeron.

La alegría “completa” pertenece al instante del hallazgo. No significa que las pérdidas hayan desaparecido. Cada relato mostró que el padre y los hijos llegan marcados por experiencias diferentes: persecución, prisión, orfandad, tutela y frontera. La fiesta reúne esas trayectorias sin reducirlas a una única historia.

De la sextilla al romance

El cambio de situación produce también un cambio formal. Las sextillas habían permitido que cada cantor organizara su experiencia en unidades cerradas, aptas para la reflexión, el consejo o la sentencia. En el canto XX comienza un romance de extensión continua, compuesto por versos octosilábicos con rima asonante en los pares. La forma favorece la narración de movimientos, entradas y reconocimientos.

La modificación permite que el poema actúe como una cámara que se aleja. Primero muestra a Fierro y sus hijos entre la gente; después mide el tiempo de la ausencia; finalmente dirige la atención hacia quien llega desde afuera. La nueva voz no reemplaza a los cantores. Ordena el escenario para que otro personaje pueda tomar la guitarra.

Alguien llega desde afuera

*«En ese mismo momento,
uno que vino de afuera
a tomar parte con ellos
suplicó que lo almitieran».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XX, versos 2911–2914.

La llegada interrumpe y prolonga la celebración. El forastero no irrumpe por la fuerza: pide que lo admitan. La fiesta posee una frontera propia entre quienes ya comparten el encuentro y quien todavía debe solicitar un lugar. Su ingreso depende de una forma de hospitalidad que contrasta con las expulsiones narradas en los cantos anteriores.

El joven trae signos ambiguos. Algunas personas aseguran que viene de la frontera y que ha desplumado a un pulpero en las carreras; al mismo tiempo, su ropa

pobre y su recado revelan precariedad. La fama lo precede, pero no alcanza para definirlo. Como ocurrió con otros personajes del poema, la comunidad posee versiones parciales antes de escuchar su voz.

Un nombre que es también una historia

*«Le pidió la bendición
al que causaba la fiesta,
y sin decirles su nombre
les declaró con franqueza
que el nombre de Picardía
es el único que lleva».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XX, versos 2927–2932.

La bendición establece de inmediato un vínculo con Fierro, aunque el personaje todavía no explica quién es. En lugar de un nombre heredado, ofrece un apodo: Picardía. La denominación resume una identidad formada en el desamparo, el trabajo ocasional, el juego y las estrategias necesarias para sobrevivir. Su presentación anuncia el tono de los cantos siguientes.

El sobrenombre también posterga el reconocimiento. Los lectores y las lectoras saben que Cruz dejó un hijo; Fierro todavía escucha a un forastero. El poema construye así una continuidad entre las dos familias antes de revelarla de manera abierta. La historia de Cruz, interrumpida por su muerte entre los indígenas, regresará a través de la voz de Picardía.

En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, la aparición del joven amplía el mapa social del poema. Picardía pertenece a la misma población móvil que circula entre estancias, pulperías, elecciones, juegos, contingentes y fronteras. Su trayectoria permitirá observar el orden liberal desde abajo: no como un conjunto abstracto de leyes, sino como una red de autoridades, trabajos precarios y mecanismos de reclutamiento que condicionan la vida cotidiana.

Una comunidad de narradores. El canto no añade todavía una historia completa. Modifica las condiciones de la narración. La reunión familiar se vuelve pública, la concurrencia se transforma en audiencia y un recién llegado obtiene permiso para hablar. La experiencia de Martín Fierro deja de pertenecer sólo a Fierro y sus hijos: incorpora la memoria de Cruz por medio de Picardía.

Canto XXI

Los hijos de la miseria

ORIENTACIÓN

¿Cómo se forma Picardía antes de convertirse en el narrador astuto que anuncia su sobrenombre? ¿Qué relación existe entre la muerte de su madre, la ausencia de Cruz, el trabajo infantil y la movilidad constante? ¿Por qué el canto transforma ese desamparo en una historia cómica sin borrar la violencia que lo produjo?

La ausencia de los padres

*«Voy a contarles mi historia,
perdónenme tanta charla;
y les diré al principiarla,
aunque es triste hacerlo así,
a mi madre la perdí
antes de saber llorarla.*

*Me quedé en el desamparo,
y al hombre que me dio el ser
no lo pude conocer:
así, pues, dende chiquito
volé como el pajarito
en busca de qué comer».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 2941–2952.

Picardía comienza con una doble ausencia. Perdió a su madre antes de poder conservar un recuerdo de ella y no conoció a Cruz, “el hombre que me dio el ser”. La fórmula evita todavía el reconocimiento explícito, pero enlaza su relato con la muerte ocurrida entre los indígenas. El hijo llega a la reunión cuando el padre ya sólo puede regresar por medio de la memoria de Fierro.

La imagen del pajarito posee un sentido menos libre de lo que parece. Picardía vuela porque carece de nido y busca alimento. Su movimiento no nace de una elección plena, sino del hambre. A diferencia del hijo segundo de Fierro, sometido

durante años a Vizcacha, Picardía puede abandonar lugares y empleos; esa capacidad, sin embargo, constituye una respuesta al desamparo antes que una autonomía asegurada.

El servicio la guerra y el desamparo

*«O por causa del servicio,
que tanta gente destierra,
o por causa de la guerra,
que es causa bastante seria,
los hijos de la miseria
son muchos en esta tierra».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 2953–2958.

El relato individual se abre hacia una explicación social. Picardía no se presenta como una excepción: afirma que los “hijos de la miseria” son muchos. El servicio de frontera y la guerra destierran a los hombres, disuelven hogares y multiplican niños sin cuidado. La pobreza no aparece como defecto moral de cada familia, sino como resultado de mecanismos políticos que separan y desplazan.

El verso prolonga la experiencia de Fierro y de sus hijos. La leva no afecta solamente al hombre reclutado. Sus consecuencias alcanzan a quienes pierden trabajo, sustento y parentesco. En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, el poema permite seguir esa cadena: la frontera demanda cuerpos adultos, mientras el territorio interior recibe familias deshechas, hogares abandonados y niños obligados a resolver por sí mismos la subsistencia.

Curupaytí y las dos caras de la expansión estatal

El poema no identifica de manera expresa cuál es “la guerra”. Sin embargo, la Guerra del Paraguay, desarrollada entre 1865 y 1870, constituye el horizonte histórico más próximo para una referencia a la movilización militar y al destierro de numerosos hombres de la campaña. Esta relación debe plantearse como una resonancia histórica y no como una equivalencia cerrada: el verso reúne en una misma explicación el servicio y la guerra porque ambos separan a los hombres de sus hogares y multiplican a los “hijos de la miseria”.



Cándido López, Después de la batalla de Curupaytí, 22 de septiembre. Reproducción incluida en Tan sólo hallé la tapera, p. 45.

El capítulo “Las dos caras de Jano” de Tan sólo hallé la tapera permite ampliar esa lectura. Una cara mira hacia el norte, donde la Guerra de la Triple Alianza moviliza ejércitos, mercancías, créditos y lealtades políticas. La otra mira hacia el sur bonaerense, donde el Estado delimita partidos, afianza autoridades locales y crea las condiciones jurídicas para convertir la tierra en propiedad y mercancía. Los dos procesos no fueron idénticos ni respondieron a una causa única, pero compartieron mediaciones: el poder estatal, la violencia armada, las redes políticas, la circulación comercial y las trayectorias de familias y militares que actuaron en ambos escenarios.

La pintura de Cándido López muestra el momento posterior a la derrota aliada de Curupaytí. El formato panorámico reduce las figuras humanas frente a la extensión del campo. Los soldados vivos, los heridos y los muertos se dispersan sobre un terreno atravesado por cursos de agua, zonas de barro y líneas defensivas. En el horizonte, las trincheras paraguayas forman una franja casi continua. La mirada debe recorrer el espacio para reconocer la magnitud de la matanza: ningún protagonista individual organiza la escena y el campo de batalla aparece como una geografía producida por la guerra.

Tan sólo hallé la tapera coloca esta imagen junto a una carta que Raymundo Roldán escribió desde Corrientes a Mariano Roldán el 21 de septiembre de 1866, un día antes del asalto. La carta conserva la expectativa de que las armas resolverían pronto el conflicto; la pintura presenta aquello que esa confianza todavía no podía prever. Leídas en conjunto, ambas fuentes muestran dos tiempos de una misma experiencia: la espera de la batalla dentro de una red mercantil ligada al movimiento de los ejércitos y el paisaje de muerte que quedó después de la derrota.

La comparación también conecta escalas. Raymundo escribe desde una ciudad convertida en retaguardia y mercado; Mariano recibe las noticias en El Porvenir, mientras participa del proceso que culminará con la creación del Partido de Beni-

to Juárez y su designación como primer juez de paz. La guerra exterior ingresa en el sur bonaerense mediante cartas, negocios, recomendaciones y vínculos políticos. Por eso, cuando Picardía atribuye la abundancia de niños desamparados al servicio y a la guerra, su voz permite observar el costo familiar de una expansión estatal que actuaba al mismo tiempo sobre ejércitos, territorios y poblaciones. La ausencia de Cruz y la orfandad de Picardía pertenecen a ese tiempo marcado por guerras civiles, servicio fronterizo y guerra internacional.

Entre Inocencia y Picardía

*«Ansí, por ella empujado,
no sé las cosas que haría,
y, aunque con vergüenza mía,
debo hacer esta alvertencia:
siendo mi madre Inocencia,
me llamaban Picardía».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 2959–2964.

El juego entre los nombres resume una biografía. Inocencia pertenece a la madre ausente; Picardía designa al hijo que debió sobrevivir sin ella. El sobrenombre no niega el origen, sino que muestra una transformación. La astucia se adquiere en un mundo donde la protección familiar fue reemplazada por el hambre, los amos y los desplazamientos.

La vergüenza con que presenta su apodo conserva una tensión. Picardía conoce las conductas que la comunidad puede reprobarle, pero también sabe que esas conductas surgieron dentro de condiciones que no eligió. Como personaje cercano a la tradición picaresca, cuenta su propia vida desde abajo y expone, a través de sus peripecias, el funcionamiento de la sociedad que lo juzga.

Trabajar para pagar pérdidas ajenas

*«Me llevó a su lado un hombre
para cuidar las ovejas,
pero todo el día eran quejas
y guascazos a lo loco,
y no me daba tampoco
siquiera unas jergas viejas.*

*Dende la alba hasta la noche,
en el campo me tenía;
cordero que se moría,
mil veces me sucedió,
los caranchos lo comían
pero lo pagaba yo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 2965–2976.

El primer trabajo repite una estructura conocida. Un adulto recoge al niño, pero convierte la protección en explotación. Picardía trabaja desde el alba hasta la noche, recibe golpes y ni siquiera obtiene ropa adecuada. Además, el patrón le atribuye las pérdidas del rebaño. El salario desaparece bajo una deuda producida por quien controla los animales, las cuentas y el castigo.

La escena permite precisar su mayor libertad relativa. Picardía puede apretarse el bonete y marcharse, pero sólo después de comprobar que el vínculo laboral no ofrece abrigo, remuneración ni aprendizaje. Su fuga no elimina la desigualdad; constituye el recurso de quien carece de otra institución a la cual reclamar. Luego se incorpora a una compañía de volatines, donde el espectáculo vuelve a exponer su cuerpo al riesgo y a la burla.

Santa Fe entre la oración y el deseo

Picardía llega a Santa Fe con una compañía de volatines. El pruebista principal comienza a enseñarle a bailar sobre la maroma, pero una burla por sus pantalones rotos provoca que pierda pie, caiga de la cuerda y casi se quiebre el cuello. Vuelve a quedar sin trabajo y sin un lugar donde alojarse. En ese momento aparecen unas tías que él no conocía y deciden recogerlo. La casa de esas parientas ofrece la primera protección familiar que recuerda, aunque también lo somete a una disciplina religiosa constante.

*«Ansí me encontré de nuevo
sin saber dónde meterme;
y ya pensaba volverme,
cuando, por fortuna mía,
me salieron unas tías
que quisieron recogerme.*

*Con aquella parentela,
para mí desconocida,
me acomodé ya en seguida;
y eran muy buenas señoras,
pero las más rezadoras
que he visto en toda mi vida».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 2995–3006.

La aparición de las tías interrumpe la sucesión de amos y trabajos. Picardía ya no ingresa como peón ni como aprendiz, sino como integrante de una parentela desconocida. Ellas le dan alojamiento y lo incorporan a una sociabilidad doméstica y vecinal organizada por rosarios, salves, credos y calendarios religiosos. El parentesco ofrece cuidado, pero también fija horarios, palabras y conductas.

*«Tenía al lao una mulata
que era nativa de allí;
se hincaba cerca de mí
como el ángel de la guarda;
ipícara! y era la parda
la que me tentaba ansí.*

*“Resá”, me dijo mi tía,
“Artículos de la Fe”.
Quise hablar y me atoré;
la dificultá me afiije.
Miré a la parda, y ya dije:
“Artículos de Santa Fe”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 3025–3036.

La protección de las tías no elimina la coerción. La oración nocturna, la corrección verbal y el coscorrón forman parte de la educación que intentan imponerle. El epi-

sodio cómico comienza cuando esa rutina religiosa se cruza con la presencia de una joven que se arrodilla a su lado.

La presencia de la mulata altera ese orden. Picardía superpone la fórmula religiosa con el nombre de la ciudad y transforma los “Artículos de la Fe” en “Artículos de Santa Fe”. El equívoco une geografía, deseo y doctrina. La mujer aparece a través de la mirada del muchacho y recibe denominaciones racializadas propias del lenguaje del poema; al mismo tiempo, la escena le atribuye una capacidad de acción que desorganiza la palabra masculina y la vigilancia de las tías.

La comicidad surge de la repetición. Picardía intenta corregirse, mira otra vez a la joven y vuelve a pronunciar el mismo error. El cuerpo contradice la disciplina verbal: la cercanía, la mirada y la atracción interrumpen una recitación que debía ejecutarse de memoria. La religión ya no aparece como autoridad coordinada con el juez, como en el canto anterior, sino como práctica doméstica que regula horarios, palabras y deseos.

Reír después del castigo

*«El recuerdo y el dolor
me duraron muchos días;
soñé con las herejías
que andaban por estirpar,
y pedía siempre al resar
la extirpación de mis tías».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXI, versos 3073–3078.

El cierre transforma el castigo en inversión verbal. Las tías quieren que Picardía pida la extirpación de las herejías; él termina deseando la extirpación de sus tías. Como en los juegos anteriores, una palabra aprendida bajo coerción se vuelve contra quienes la enseñan. El humor permite narrar el dolor sin negarlo: los coscorriones dejan recuerdo, pero el narrador adulto recupera la escena y altera su sentido.

Picardía vuelve a marcharse porque se aburre de rezar sin cesar. Su partida confirma una diferencia con los hijos de Fierro: puede reconocer cuándo un lugar deja de resultarle habitable y busca otro. Sin embargo, cada desplazamiento lo mantiene dentro del mismo horizonte de precariedad. No posee hogar, herencia ni oficio estable; posee una experiencia que convierte en astucia y una voz capaz de contarla ante la comunidad.

Una picaresca de la campaña. El canto combina orfandad, trabajo, viaje, parentesco y comicidad. Picardía no representa sólo a un individuo ingenioso. Su itinerario muestra cómo los niños pobres aprenden a vivir entre instituciones incompletas: una familia ausente, patrones abusivos, espectáculos ambulantes y una casa religiosa que protege mientras disciplina. La risa nace dentro de ese mundo y funciona como una forma de respuesta.

Canto XXII

El oficio del engaño

ORIENTACIÓN

¿Qué aprende Picardía cuando transforma el juego de naipes en una carrera? ¿Por qué describe la preparación de la estafa con el vocabulario del trabajo, la destreza y el conocimiento? ¿Qué revela la expresión “trampas legales” acerca de un mundo en el cual la ventaja depende de saber más que el adversario y de ocultarle ese saber?

De la movilidad al capital

Después de abandonar la casa de sus tías, Picardía vuelve a desplazarse. El canto resume años de pobreza, aprendizaje y regreso. Aquello que otros le enseñaron constituye su “capital”: no una propiedad, una herencia o un oficio estable, sino un repertorio de experiencias adquirido en el movimiento. Cuando vuelve, lo enrolan en la Guardia Nacional. La incorporación militar no interrumpe su precariedad; forma parte de un mundo en el cual el Estado puede registrar y movilizar a los hombres de la campaña sin ofrecerles una inserción laboral duradera.

En ese marco, el juego aparece como carrera. Picardía ya no ocupa el lugar del niño golpeado por un patrón ni el del aprendiz expuesto en la maroma. Ahora posee una destreza propia, aunque la utiliza para producir una ventaja fraudulenta. El aprendizaje le concede iniciativa, pero no lo conduce todavía a la estabilidad ni a un trabajo reconocido.

Una alianza para producir la ventaja

*«Me había ejercitao al naipe,
el juego era mi carrera;
hice alianza verdadera
y arreglé una trapisonda
con el dueño de una fonda
que entraba en la peladera.*

*Me ocupaba con esmero
en floriar una baraja:
él la guardaba en la caja,
en paquetes, como nueva;
y la media arroba lleva
quien conoce la ventaja».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXII, versos 3097–3108.

La estafa no constituye una ocurrencia improvisada. Picardía prepara las cartas y el fondadero las conserva entre paquetes que parecen nuevos. La alianza distribuye funciones: uno altera el instrumento del juego; el otro controla el lugar, la caja y la circulación de la baraja. La fonda ofrece comida y alojamiento, pero también puede convertirse en escenario de apuestas y en espacio de captura para quien llega sin conocer el arreglo previo.

El verbo “floriar” designa la marca o preparación de la baraja. La intervención debe permanecer invisible para que los naipes conserven apariencias de igualdad. Allí reside el núcleo del procedimiento: todas las personas parecen jugar con las mismas reglas, pero una de ellas dispone de una información que las demás desconocen. La ventaja se fabrica antes de que empiece la partida.

Las trampas legales

*«Hay muchas trampas legales,
recursos del jugador;
no cualquiera es sabedor
a lo que un naipe se presta:
con una cincha bien puesta
se la pega uno al mejor.*

*Deja a veces ver la boca
haciendo el que se descuida;
juega el otro hasta la vida
y es seguro que se ensarta,
porque uno muestra una carta
y tiene otra prevenida».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXII, versos 3121–3132.

La expresión “trampas legales” contiene una ironía. Las maniobras no son legales porque la ley las autorice, sino porque forman parte de un repertorio admitido por quienes viven del juego y saben ocultarlo. Picardía presenta un código práctico paralelo: reglas que no están escritas, pero que ordenan la conducta de los jugadores profesionales y distinguen al iniciado del ingenuo.

El episodio prolonga un problema que recorre la obra. La igualdad formal no garantiza una relación justa cuando una parte controla la información, los instrumentos y el escenario. El adversario decide apostar, pero adopta esa decisión frente a cartas preparadas y señales falsas. Su confianza funciona como recurso para quien organizó la trampa. La libertad del juego encubre una asimetría producida de antemano.

Ver sin ser visto

*«Pa tayar, tome la luz,
dé la sombra al alversario,
acomódesé al contrario
en todo juego cartiao:
tener ojo ejercitao
es siempre muy necesario.*

*El contrario abre los suyos,
pero nada ve el que es ciego;
dándole soga, muy luego
se deja pescar el tonto:
todo chapetón cree pronto
que sabe mucho en el juego».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXII, versos 3139–3150.

Picardía organiza el espacio visual de la partida. La luz debe favorecer al tallador y la sombra debe caer sobre el adversario. La ubicación de los cuerpos, el movimiento de los dedos, la dirección de la mirada y el control de los gestos componen una técnica. El jugador no vence por azar: dispone el ambiente para observar sin quedar expuesto.

La ceguera del contrario tampoco es literal. El “chapetón” abre los ojos, pero no comprende aquello que ve porque ignora el código. Cree que su conocimiento alcanza y esa seguridad facilita la captura. El canto construye así una pedagogía invertida: enumera procedimientos que enseñan a engañar, mientras advierte al público acerca de los indicios que debería reconocer para no convertirse en víctima.

Destreza trabajo y fraude

*«En el nueve y otros juegos
llevo ventaja no poca;
y siempre que dar me toca
el mal no tiene remedio
porque sé sacar del medio
y sentar la de la boca».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXII, versos 3163–3168.

La voz de Picardía insiste en el saber: conoce las cartas, recuerda su circulación, prepara dados y tabas, domina el billar y reconoce a la persona inexperta apenas se sienta. Ese catálogo convierte la picardía en especialización. No basta con confiar en la suerte; hace falta un aprendizaje sostenido, una memoria precisa y un control corporal que se adquiere mediante la práctica.

Sin embargo, el objeto de esa destreza consiste en apropiarse del dinero ajeno. Picardía llama “trabajo” a los movimientos de los dedos y “carrera” al juego, pero su competencia no produce un bien ni presta un servicio. Produce una diferencia oculta entre quien sabe y quien ignora. El canto no opone simplemente capacidad e incapacidad: muestra que una capacidad puede organizarse como instrumento de explotación.

La condena después del oficio

*«Es un vicio de mal fin
el de jugar, no lo niego;
todo el que vive del juego
anda a la pesca de un bobo,
y es sabido que es un robo
ponerse a jugarle a un ciego.*

*Y esto digo claramente
porque he dejao de jugar;
y les puedo asegurar,
como que fui del oficio:
más cuesta aprender un vicio
que aprender a trabajar».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXII, versos 3205–3216.

El cierre reordena retrospectivamente todo el relato. Picardía se presenta como alguien que abandonó el juego y que, por haber pertenecido al oficio, puede revelar su mecanismo. La confesión le permite conservar el placer narrativo de la astucia y, al mismo tiempo, formular una advertencia moral. El jugador profesional no espera un encuentro entre iguales: sale “a la pesca” de quien desconoce la trampa.

La oposición final entre vicio y trabajo no resulta sencilla. El canto demostró que el vicio también exige aprendizaje, constancia y habilidad. Por eso cuesta tanto aprenderlo: se incorpora como una técnica y como una forma de mirar a los demás. Trabajar supone reorientar esas capacidades hacia otra relación social, don-

de la destreza no dependa de fabricar la ignorancia ajena.

La conclusión tampoco clausura el problema. En el canto siguiente, el dinero obtenido mediante el juego atraerá a un oficial de partida que invocará la prohibición para exigir una parte. La “trampa legal” del jugador quedará enfrentada con otra ventaja más poderosa: la de quien puede convertir su autoridad en recurso privado. Picardía pasará de engañador a víctima sin que cambie la lógica del despojo.

Una moral narrada desde la experiencia. Picardía no condena el juego desde afuera. Describe primero sus materiales, sus técnicas y sus alianzas; luego reconoce que vivir de él equivale a buscar una víctima. Esa secuencia sostiene la fuerza del canto: la enseñanza moral no elimina el conocimiento de la trampa, sino que nace de haberla practicado y de poder exponer ante los demás cómo funciona.

Canto XXIII

La autoridad también juega

Después de que Picardía despoja al comerciante napolitano, entra en escena el “ñato”, un policía que le sigue la pista. ¿Por qué espera que termine el engaño antes de intervenir? ¿Por qué invoca la prohibición del juego, pero no busca reparar el daño sufrido por el comerciante? ¿Qué relación une su antigua condición de acusado, la protección del juez y su posterior nombramiento como oficial?

El inmigrante dentro de la partida

El canto comienza con una víctima individual. El “nápoles mercachifle” es un inmigrante que circula con un arpista y transporta mercancías. No pertenece al mundo de la propiedad consolidada ni al de las autoridades locales: lleva consigo su pequeño capital y queda expuesto en el camino, la fonda y la mesa de juego. Picardía reconoce esa vulnerabilidad y utiliza las ventajas explicadas en el canto anterior.

*«Un nápoles mercachifle
que andaba con un arpista
cayó también en la lista
sin dificultá ninguna:
lo agarré a la treinta y una
y le daba bola vista.*

*Se vino haciendo el chiquito,
por sacarme esa ventaja;
en el pantano se encaja,
aunque robo se le hacía:
lo cegó Santa Lucía
y desocupó las cajas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIII, versos 3217–3228.

El poema vuelve cómica su derrota mediante la imitación de su habla. La fórmula “ma gañao con picardía” transforma el acento del inmigrante en espectáculo y confirma el sobrenombre del vencedor. Conviene, sin embargo, no adoptar esa burla como descripción neutral. El comerciante resulta despojado por desconocer los códigos locales; su extranjería lo vuelve visible, risible y disponible como víctima. Como ocurría con los inmigrantes de la primera parte, la diferencia lingüística sirve para construir una distancia, aunque aquí el personaje no es un soldado inepto sino un trabajador ambulante que pierde su mercadería.

Del engaño privado a la exacción pública

Después de que Picardía despoja al comerciante napolitano, aparece el “ñato”, un policía corrupto que le sigue la pista. El agente ha esperado que la partida termine y que Picardía reúna la ganancia. No interviene para impedir la trampa, devolver las mercancías ni proteger al inmigrante. Se presenta ante el jugador, invoca la prohibición del juego y amenaza con llevarlo al cuartel si no comparte con él lo adquirido. La supuesta multa no se registra, no se explica y no ingresa en una caja pública: se reparte entre el policía y la persona acusada. La norma funciona como ocasión para una apropiación privada.

*«Se me presentó a esigir
la multa en que había incurrido,
que el juego estaba prohibido,
que iba a llevarme al cuartel;
tuve que partir con él
todo lo que había alquirido.*

*Empecé a tomarlo entre ojos
por esa albitrariadé;
yo había ganao, es verdá,
con recursos, eso sí;*

*pero él me ganaba a mí
fundao en su autoridá».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIII, versos 3247–3258.

Picardía reconoce la diferencia. Él ganó “con recursos”, es decir, mediante cartas, señas y conocimientos ocultos; el oficial le gana “fundao en su autoridá”. La comparación no absuelve al jugador. Expone una jerarquía entre formas de despojo. La trampa privada depende de que la víctima acepte participar; la exacción policial agrega la capacidad de detener, conducir al cuartel y presentar su propia versión de los hechos como verdad oficial.

Compuesto con el juez

La biografía del “ñato” condensa una forma de reclutamiento fundada en vínculos personales. El antecedente delictivo no impide su ingreso a la fuerza porque un amigo lo “compone” con el juez. El verbo sugiere arreglo, protección y recomposición de la reputación. La autoridad que debería separar delito y función pública convierte una relación de favor en nombramiento.

*«Decían que por un delito
mucho tiempo anduvo mal;
un amigo servicial
lo compuso con el Juez,
y poco tiempo después
lo pusieron de Oficial».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIII, versos 3259–3264.

El juez no aparece como una instancia distante e imparcial. Ocupa el centro de una red que puede perdonar, recomendar y distribuir cargos. El oficial depende de ese vínculo y, a la vez, extiende en el territorio la capacidad del juzgado. La fuerza policial y la justicia local no forman dos poderes claramente diferenciados: se sostienen mutuamente mediante relaciones políticas y personales.

El orden liberal desde abajo

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite precisar esta escena. La justicia de paz de la campaña bonaerense concentraba funciones judiciales, policiales, administrativas, militares y políticas. Esa concentración no implica que todos los jueces ni todos los agentes actuaran como el personaje del poema. Permite comprender, en cambio, la estructura que hacía posible una autoridad de proximidad con amplios márgenes de decisión y controles débiles.

En Benito Juárez, la estancia El Porvenir fue sede inicial del juzgado y de la comisión municipal. Mariano Roldán reunió la condición de propietario y juez de paz, organizó milicias y participó en la administración territorial. Este caso histórico no constituye un equivalente del “ñato”. Muestra otra dimensión del mismo orden: el Estado se materializaba a través de figuras locales cuyos intereses privados, redes políticas y atribuciones públicas resultaban difíciles de separar.

Los documentos policiales posteriores que analiza Tan sólo hallé la tapera muestran una institucionalidad más extensa, aunque todavía porosa. La policía mediaba entre el juzgado, la municipalidad, los vecinos y el territorio; aplicaba multas, vigilaba costumbres y resolvía situaciones mediante decisiones prácticas. Su precariedad no anulaba su poder. Por el contrario, podía ampliar la importancia de los vínculos personales, la interpretación del agente y las soluciones informales.

Recorrer el partido para cobrar

El recorrido policial adquiere una finalidad inversa a la declarada. El oficial no captura delincuentes; reúne animales y alimentos. El carguero ofrece una imagen material de la corrupción: la autoridad vuelve de patrullar con los bienes tomados a las familias del partido. El abuso no se reduce a una coima ocasional, porque se repite “mes a mes” y organiza una recaudación regular.

*«En recorrer el partido
continuamente se empleaba;
ningún malevo agarraba,
pero traía en un carguero
gallinas, pavos, corderos
que por ahí recoletaba.*

*No se debía permitir
el abuso a tal extremo:
mes a mes hacía lo mismo,
y así decía el vecindario:*

*“Este ñato perdulario
ha resucitado el diezmo”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIII, versos 3265–3276.

La comparación con el diezmo nombra esa regularidad y también la parodia. El vecindario reconoce un tributo que nadie estableció de manera legítima, pero que la presencia armada vuelve obligatorio. La exacción se apoya en la dispersión de la campaña: cada casa o establecimiento enfrenta al agente de manera aislada, mientras él circula con el respaldo del juzgado y la fuerza.

Esta escena permite leer el orden liberal desde abajo. La expansión estatal no se experimenta solamente mediante constituciones, leyes y oficinas. También aparece en el camino, en la amenaza del cuartel, en la multa arbitraria, en los animales cargados y en la obligación de negociar con quien porta autoridad. La ley puede anunciar igualdad, pero su ejercicio cotidiano distribuye de manera desigual la capacidad de acusar, detener y apropiarse.

Una legalidad porosa

El canto no presenta una oposición simple entre un individuo inocente y un Estado corrupto. Picardía acaba de engañar al comerciante y admite que ganó mediante recursos tramposos. La intervención del oficial tampoco restablece justicia. Se forma una cadena: el inmigrante pierde frente al jugador; el jugador pierde frente al policía; el policía conserva su posición por la protección del juez. Cada eslabón dispone de una ventaja que el siguiente supera.

La diferencia decisiva reside en que el oficial actúa en nombre de la ley. Su ganancia puede ocultarse bajo palabras como multa, prohibición y cuartel. Por eso el episodio resulta central para la lectura del orden liberal: el problema no es la ausencia completa del Estado, sino una presencia selectiva, atravesada por favores y capaz de convertir la legalidad en recurso particular.

Los versos siguientes prolongarán la enemistad entre Picardía y el “ñato”. Las bromas, una disputa amorosa y las amenazas muestran que el conflicto público también incorpora rencores privados. Esa mezcla prepara el canto XXIV, donde el oficial pondrá su autoridad al servicio de una candidatura y la policía intervendrá en la mesa electoral. La red formada por juzgado, policía y política dejará entonces de ser una insinuación.

Una cadena de ventajas. El canto XXIII continúa la pedagogía del engaño del canto anterior, pero desplaza su centro. Picardía domina la baraja; el oficial domina el

cuartel y el acceso al juez. La autoridad también juega, aunque no arriesga en igualdad de condiciones: puede definir la infracción, imponer la amenaza y cobrar una parte. El poema muestra así que la arbitrariedad no queda fuera del orden institucional, sino que puede crecer en su interior.

Canto XXIV

La policía entra en la elección

El conflicto con el “ñato” no termina con la multa clandestina del canto anterior. El policía convierte la enemistad personal en persecución política: desacredita a Picardía ante el juez de paz y espera el día de las elecciones para detenerlo. La mesa electoral reúne así las relaciones que el poema ya presentó por separado: el juez, la policía, el comité, las listas y el castigo corporal.

De la enemistad personal a la mesa electoral

Picardía ha logrado escapar varias veces del policía. El “ñato”, sin embargo, pertenece al círculo de aduladores del juez y utiliza esa proximidad para presentar al joven como enemigo. Cuando llega la jornada electoral, el agente encuentra la ocasión para actuar. La captura no surge de un delito nuevo: nace de una enemistad anterior que la autoridad puede trasladar al espacio público.

*«Me le escapé con trabajo
en diversas ocasiones;
era de los adulones,
me puso mal con el Juez;
hasta que al fin, una vez
me agarró en las elecciones.*

*Ricuerdo que esa ocasión
andaban listas diversas;
las opiniones dispersas
no se podían arreglar:
decían que el Juez, por triunfar,
hacía cosas muy perversas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIV, versos 3337–3348.

La elección aparece como una disputa real entre listas, pero no como una competencia regulada por una autoridad imparcial. El juez de paz es parte interesada y

sus subordinados intervienen para asegurar su triunfo. La frase “me puso mal con el Juez” permite ver el recorrido de la acusación: el policía produce una reputación adversa y luego actúa dentro de la estructura que esa reputación ayuda a justificar.

La lista que manda el comité

Una vez reunidos los votantes, el “ñato” proclama que la diversidad de candidaturas amenaza el orden. Picardía lleva una lista distinta de la que respalda el comité oficial. Como el voto no es secreto, el papel revela de inmediato su posición. El policía intenta arrebatárselo y transforma una preferencia electoral en prueba de in-subordinación.

*«Cuando se riunió la gente
vino a plocamarla el ñato,
diciendo con aparato
“que todo andaría muy mal,
si pretendía cada cual
votar por un candilato”.*

*Y quiso al punto quitarme
la lista que yo llevé;
mas yo se la mesquiné
y ya me gritó: “Anarquista,
has de votar por la lista
que ha mandao el Comiqué”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIV, versos 3349–3360.

La deformación de “comité” como “Comiqué” aporta comicidad, pero no debilita el contenido de la orden. El comité no persuade: manda. Tampoco la palabra “anarquista” describe aquí una doctrina política precisa. Funciona como una acusación que coloca fuera del orden a quien pretende escoger otra lista. La pluralidad existe en el papel; la policía procura reducirla en el momento concreto del voto.

El naípe y la boleta

Picardía responde a la humillación mediante una declaración de igualdad. Coloca la mesa electoral junto a la carpeta de juego porque en ambas reconoce objetos que nadie debería tocarle: el naípe y la boleta. El jugador tramposo del canto anterior se presenta ahora como un elector que reclama decidir por sí mismo. La contradicción no desaparece, pero modifica el lugar que ocupa en la escena: frente a la autoridad armada, su defensa de la elección adquiere un sentido político.

*«Me dio vergüenza de verme
tratado de esa manera;
y como si uno se altera
ya no es fácil de que ablande,
le dije: “Mande el que mande,
yo he de votar por quien quiera”.*

*“En las carpetas de juego
y en la mesa electoral,
a todo hombre soy igual;
respeto al que me respeta
pero el naípe y la boleta
naides me lo ha de tocar”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIV, versos 3361–3372.

La afirmación “a todo hombre soy igual” enuncia una promesa liberal: ante la mesa electoral, cada votante debería poseer el mismo derecho. El canto muestra el límite material de esa igualdad. Picardía tiene una boleta y una voluntad, pero el “ñato” dispone del sable, de otros policías y del respaldo del juez. La igualdad jurídica no elimina la desigualdad de fuerzas que organiza el acto electoral.

Del sufragio al cepo

La discusión termina cuando interviene la policía. Los agentes golpean a Picardía con los sables; él decide no resistirse para no agravar su situación. El “ñato” aprovecha la captura y lo coloca atravesado en el cepo. El castigo no resulta de un procedimiento judicial ni de una sentencia: responde a la negativa de entregar la lista y votar al candidato impuesto.

*«Ahí no más ya me cayó
a sable la polecía;
aunque era una picardía*

*me decidí a soportar,
y no los quise peliar
por no perderme ese día.*

*Atravesao me agarró
y se aprovechó aquel ñato;
dende que sufrí ese trato
no dentro donde no quepo:
fi a ginetiar en el cepo
por cuestión de candilatos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIV, versos 3373–3384.

La expresión “por cuestión de candilatos” resume la desproporción. Una elección que debería tramitar diferencias políticas desemboca en una tortura. El cepo convierte la decisión electoral en experiencia corporal: el votante aprende, por medio del dolor, qué lista puede llevar. La policía no custodia la mesa ni protege la libertad del sufragio; disciplina a quien desafía la candidatura sostenida por la autoridad local.

La misma persecución en dos generaciones

El castigo permite que Picardía comprenda su posición. La venda que cae de sus ojos no revela solamente la maldad de un individuo. Le muestra una relación social: quienes dependen de estas autoridades deben caminar “como perro con tramojo”, sujetos a un dispositivo que limita sus movimientos. El canto concluye con una sentencia todavía más severa: la justicia puede conservar su nombre y viajar “en ancas del más pillo”.

*«Injusticia tan notoria
no la soporté de flojo;
una venda de mis ojos
vino el suceso a voltiar:
vi que teníamos que andar
como perro con tramojo.*

*Dende aquellas elecciones
se siguió el batiburrillo;
aquél se volvió un ovillo*

*del que no había ni noticia.
¡Es señora la justicia...
y anda en ancas del más pillo!».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIV, versos 3385–3396.

La escena repite una experiencia que Fierro narró al comienzo de la primera parte. El juez de paz también lo había “tomado entre ojos” porque no se presentó en la última votación y lo consideró partidario de la oposición. En ambos casos, la conducta electoral se transforma después en persecución personal. La continuidad une al padre y al hijo dentro de un mismo aprendizaje político.

*«A mí el Juez me tomó entre ojos
en la última votación:
me le había hecho el remolón
y no me arrimé ese día,
y él dijo que yo servía
a los de la esposición».*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 343–348.

Fierro se ausenta de la votación; Picardía concurre con una lista propia. La respuesta institucional resulta semejante. Al primero lo incorporan a una leva que lo conduce a la frontera; al segundo lo golpean y lo colocan en el cepo. La diferencia entre no votar y votar por otra candidatura pierde importancia ante una autoridad que exige adhesión. Lo decisivo no es la participación electoral, sino la subordinación a la red que controla la elección.

El orden liberal desde la mesa electoral

Martínez Estrada advirtió la correspondencia entre la persecución de Fierro y la de Picardía. Su comparación permite leer los cantos como variaciones de una misma estructura: el voto contrario provoca el encono de la autoridad; la policía ejecuta la represalia; el castigo prepara nuevas formas de reclutamiento y servicio forzado. El poema distribuye esa experiencia entre dos generaciones y muestra su persistencia.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera amplía el sentido territorial de la escena. En la campaña bonaerense, el juez de paz reunía atribuciones judiciales, policiales, administrativas y políticas. Esa concentración no convierte cada elección en una copia exacta del episodio narrado, pero ayuda a comprender la capacidad de una autoridad local para enlazar candidatura, reputación, fuerza pública y castigo.

La mesa electoral no queda fuera de las relaciones que organizan la propiedad, la vigilancia y el reclutamiento: forma parte del mismo orden.

La palabra liberal no debe funcionar aquí como sinónimo automático de libertad efectiva. El orden en formación reconoce procedimientos, listas y votantes, pero su funcionamiento concreto depende de mediaciones locales. El canto permite observar la distancia entre la igualdad proclamada y las condiciones reales de participación. Picardía puede decir “yo he de votar por quien quiera”; el sable y el cepo responden que esa voluntad sólo será aceptada si coincide con la lista del comité.

Una elección bajo vigilancia. El canto XXIV convierte la mesa electoral en una escena condensada del poder local. El juez necesita votos; el comité define una lista; el “ñato” la impone; la policía castiga la resistencia. Picardía descubre que la arbitrariedad no aparece sólo cuando la ley se ausenta. También puede actuar mediante sus agentes, ocupar sus espacios y hablar en nombre del orden. La boleta permanece en el centro de la disputa porque representa una decisión que la autoridad reconoce formalmente y niega en la práctica.

Canto XXV

Otra arriada hacia la frontera

Pocos días después de las elecciones, las autoridades reúnen un nuevo contingente para enviarlo a la frontera. La secuencia repite la experiencia que Fierro narró en la primera parte: una partida armada recorre el pago, captura hombres y los concentra antes de que el comandante decida su destino. Picardía no cuenta un hecho aislado. Su relato vuelve sobre el mecanismo que había destruido la vida familiar de Fierro.

La partida vuelve a arrear

Después del conflicto electoral, las autoridades citan a la población para formar un contingente. Como temen que algunos hombres huyan, la policía no espera una presentación voluntaria. La partida armada sale al territorio, rodea a quienes encuentra y los lleva como “perdices”. El “ñato” describe la operación con el verbo “arriar”: los reclutados quedan sometidos al mismo lenguaje que designa el traslado del ganado.

*«Después de muy pocos días,
tal vez por no dar espera
y que alguno no se fuera,
hicieron citar la gente*

*pa riunir un contingente
y mandar a la frontera.*

*Se puso arisco el gauchaje;
la gente está acobardada;
salió la partida armada
y trujo como perdices
unos cuantos infelices
que entraron en la voltiada.*

*Decía el ñato con soberbia:
“Ésta es una gente indina;
yo los rodié a la sordina,
no pudieron escapar;
y llevaba orden de arriar
todito lo que camina”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3397–3414.

Fierro había empleado una imagen casi idéntica al recordar la redada realizada durante el baile. El juez de paz “hizo una arriada en montón”; quienes no escaparon quedaron incorporados a un contingente. En los dos relatos, la autoridad no distingue primero entre culpables e inocentes para decidir después. Captura un conjunto y construye las razones de la selección dentro del mismo procedimiento.

*«Y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz...
se presentó, y ahí no
más, hizo una arriada en montón.
Juyeron los más matreros
y lograron escapar.*

*Yo no quise disparar, soy
manso y no había por qué;
muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar».*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 309–318.

La diferencia de tono no modifica la estructura. Fierro se deja capturar porque no reconoce una causa para huir; los hombres observados por Picardía quedan acobardados ante una partida que los rodea. La mansedumbre no protege a ninguno. En este orden, la presunción de inocencia carece de fuerza frente a la necesidad de reunir cuerpos para el servicio de frontera.

Una acusación para cada hombre

El comandante revisa a los detenidos uno por uno y convierte conductas heterogéneas en motivos de reclutamiento. Un hombre no cuida a su familia; otro necesita que lo llamen para votar; otro no comparece ante el juez; otro habla en la pulpería y “anarquiza” a la gente; otro cambia de partido para evitar a la autoridad; otro carece de renta y oficio. La frontera aparece como pena correctiva para faltas que no han sido juzgadas y que, en varios casos, pertenecen al terreno electoral o moral.

«Vos también sos trabajoso;

cuando es preciso votar

*hay que mandarte llamar
y siempre andás medio alzado;
sos un desubordinao
y yo te voy a filiar”. A otro
“¿Cuánto tiempo hace que vos
andás en este partido?*

*¿Cuántas veces has venido
a la citación del Juez?
No te he visto ni
una vez: has de ser
algún perdido”. A otro “Éste
es otro barullero*

*que pasa en la pulpería
predicando noche y
día y anarquizando
a la gente: irás en
el contingente por
tamaño picardía”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3433–3450.

La palabra “anarquizando” cumple una función semejante a la acusación de “anarquista” del canto anterior. No identifica necesariamente una doctrina definida; convierte el desacuerdo y la conversación política en señales de peligrosidad. La autoridad no necesita demostrar un delito. Le basta con clasificar al individuo como desobediente, perdido, vago o perturbador.

Fierro también había vinculado su envío a la frontera con la conducta electoral. El juez lo tomó entre ojos porque no concurrió a la votación y lo consideró cercano a la oposición. Martínez Estrada señala este paralelo: la leva aparece después del conflicto político y transforma la desobediencia electoral en servicio forzado.

*«A mí el Juez me tomó entre ojos
en la última votación:
me le había hecho el remolón
y no me arrimé ese día,
y él dijo que yo servía
a los de la esposición».*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 343–348.

Razones distintas y un mismo rincón

La enumeración puede producir la impresión de que cada hombre recibe una evaluación individual. El resultado desmiente esa apariencia. Las acusaciones cambian, pero la decisión permanece fija: todos pasan a reunirse en un rincón. El examen no determina quién debe marchar; ofrece una justificación particular para una medida tomada de antemano.

*«Y a este por este motivo
y a otro por otra razón,
toditos, en conclusión,
sin que escapara ninguno,
fueron pasando uno a uno
a juntarse en un rincón».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3475–3480.

En la primera parte, Fierro había descrito la misma conversión de una captura indiscriminada en contingente. La redada reúne a hombres apresados en el baile con otros detenidos en distintos lugares. La expresión “nos mesturaron” revela que la clasificación posterior no recompone las diferencias: todos quedan disponibles para una necesidad militar común.

*«Formaron un contingente
con los que en el baile arriaron;
con otros nos mesturaron
que habían agarrao también:
las cosas que aquí se ven
ni los diablos las pensaron».*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 337–342.

El comandante escribe el destino

Picardía observa que el comandante mira a los hombres, formula un reproche y los incorpora a una lista. La escritura administrativa fija el resultado de la redada. Algo semejante había ocurrido con Fierro: después de la captura, el jefe leyó la lista y anunció el castigo reservado a quien desertara. El papel no reemplaza la violencia; la organiza, identifica a los reclutados y permite perseguirlos si intentan escapar.

*«Cuando vino el comendante
dijieron: “¡Dios nos asista!”;
llegó y les clavó la vista,
yo estaba haciéndome el sonzo,
le echó a cada uno un responso
y ya lo plantó en la lista».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3415–3420.

*«En la lista de la tarde
el jefe nos cantó el punto,
diciendo: Quinientos juntos
llevará el que se resierte;
lo haremos pitar del fuerte;
más bien dése por diunto».*

El gaucho Martín Fierro, canto III, versos 391–396.

La lista convierte la captura en obligación estatal y la fuga en deserción. El procedimiento permite que una redada arbitraria adquiera después una apariencia regular. Tan sólo hallé la tapera permite leer este pasaje dentro de una institucionalidad que articula juez de paz, policía, registros y servicio de frontera. La precariedad de esos dispositivos no disminuye su poder sobre la población rural.

Las mujeres ante la leva

El canto desplaza entonces la mirada hacia quienes no integran el contingente. Madres, hermanas y esposas lloran y reclaman porque la partida se lleva a los hombres de la familia. La leva no castiga sólo al reclutado. Interrumpe trabajos, separa hogares y deja sin sustento a quienes dependen de él. Picardía presencia ese dolor en el momento de la partida.

*«Y allí las pobres hermanas,
las madres y las esposas
redamaban cariñosas
sus lágrimas de dolor;
pero gemidos de amor
no remedian estas cosas.*

*Nada importa que una madre
se desespere o se queje;
que un hombre a su mujer deje
en el mayor desamparo;
hay que callarse, o es claro
que lo quiebran por el eje».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3481–3492.

En la primera parte, el lector conocía las consecuencias familiares después del regreso de Fierro. Él encontraba la tapera y reconstruía, mediante relatos ajenos, el hambre de su mujer y la dispersión de sus hijos. El canto XXV vuelve al comienzo de ese proceso. Ya no contempla la ruina consumada: muestra a las mujeres cuando todavía intentan impedir la separación.

*«¡Y la pobre mi mujer
Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán,
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo.*

*No es raro que a uno le falte
lo que algún otro le sobre;
si no le quedó ni un cobre,*

*sino de hijos un enjambre,
¿qué más iba a hacer la pobre
para no morir de hambre?».*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1051–1062.

El paralelo también introduce una corrección de perspectiva. Fierro interpreta la ausencia de su mujer desde su propio dolor y la imagina con otro hombre. Picardía, en cambio, mira un conjunto de mujeres obligadas a buscar ayuda y reconoce el riesgo que afrontan. El poema permite comprender que la separación, la dependencia y el hambre reducen sus posibilidades de decidir.

El juez se lava las manos

Las mujeres acuden primero a vecinos que podrían interceder y luego suplican ante el juez. El pedido no cuestiona todavía el sistema de reclutamiento: busca salvar a un hijo, un hermano o un esposo. El juez responde que nada puede hacer y atribuye la decisión al comandante. La frase bíblica sobre Pilatos presenta la irresponsabilidad como gesto consciente: la autoridad conserva su cargo, pero niega su participación en las consecuencias.

*«Muchas al Juez acudieron
por salvar de la jugada;
él les hizo una cuerpiada,
y por mostrar su inocencia,
les dijo: “Tengan pacencia
pues yo no puedo hacer nada”.*

*Ante aquella autoridad
permanecían suplicantes;
y después de hablar bastante,
“Yo me lavo, dijo el Juez,
como Pilatos, los pies:
esto lo hace el comendante”».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3499–3510.

El juez y el comandante aparecen como partes de un mismo dispositivo, aunque cada uno pueda atribuir la decisión al otro. En la experiencia de Fierro, el juez organiza la arriada y la frontera ejecuta el castigo. En la de Picardía, el comandante forma la lista y el juez declara que no tiene responsabilidad. La división de funcio-

nes permite que el poder actúe y, a la vez, dificulta que las familias encuentren una autoridad dispuesta a responder.

Maletas vacías y tapera

El canto termina con madres que se retiran junto a varios niños y niñas, sin recursos y con las maletas vacías. Picardía se pregunta adónde irán y anticipa la miseria que puede seguir a la leva. La escena contiene, todavía en movimiento, el mundo que Fierro encontrará destruido al volver: la familia dispersa, el hogar perdido y la imposibilidad de sostener la vida en el lugar anterior.

*«De ver tanto desamparo
el corazón se partía;
había madre que salía
con dos, tres hijos o más,
por delante y por detrás,
y las maletas vacías.*

*¿Dónde irán, pensaba yo,
a perecer de miseria?
Las pobres si de esta feria
hablan mal, tienen razón;
pues hay bastante materia
para tan justa aflicción».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXV, versos 3511–3522.

*«Volvía al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo,
resertor, pobre y desnudo,
a procurar suerte nueva,
y lo mesmo que el peludo
enderesé pa mi cueva.*

*No hallé ni rastro del rancho;
isólo estaba la tapera!
¡Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón!
¡Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera!».*

El gaucho Martín Fierro, canto VI, versos 1003–1014.

Las maletas vacías y la tapera pertenecen a dos momentos del mismo proceso. La primera imagen muestra la expulsión en curso; la segunda, el resultado que encuentra quien regresa. La frontera no se limita a extraer temporalmente fuerza militar. Puede deshacer las condiciones materiales que permitían sostener una casa y reunir una familia.

Dos relatos y una estructura

Martínez Estrada observó que la historia de Picardía reproduce, en un orden semejante, varios episodios de la biografía de Fierro: la represalia electoral, la arriada, la formación del contingente, la lista, la amenaza al desertor y el servicio de frontera. La repetición no debe leerse como una simple falta de novedad. Une las experiencias del padre y del hijo y muestra que el mecanismo sobrevive al paso del tiempo.

La diferencia más importante reside en el lugar que ocupan las familias. Fierro habla desde el regreso y desde la pérdida. Picardía mira la separación en el momento en que ocurre y concede espacio a los reclamos de las mujeres. El canto amplía así la escala del daño: cada hombre enviado a la frontera deja relaciones de cuidado, trabajo y sustento que la autoridad no reconoce como parte de su decisión.

La frontera comienza en el pago. El canto XXV muestra que el servicio de frontera no empieza en el fortín. Comienza en la elección vigilada, la citación del juez, la partida armada, la clasificación del comandante y la lista que convierte al detenido en soldado. También comienza en las casas que pierden a uno de sus integrantes. Picardía vuelve a contar la historia de Fierro, pero la observa desde el punto exacto en que una familia todavía reunida empieza a dispersarse.

Canto XXVI

El hijo de Cruz

El canto XXVI continúa la leva iniciada en el canto anterior. Cuando llega su turno, Picardía escucha las acusaciones del comandante y descubre que la condena no recae sólo sobre su conducta: la autoridad también lo presenta como heredero de un supuesto bandido. Esa frase abre una averiguación sobre su origen y transforma el episodio administrativo en una escena de reconocimiento. Picardía sabe entonces que es hijo del sargento Cruz.

La acusación precede al juicio

Picardía espera su turno después de haber visto cómo el comandante incorpora a los demás hombres al contingente. Su temor no nace de una falta precisa. Nace del procedimiento: sabe que la lista ya necesita cuerpos y que cada interrogatorio produce una razón para justificar la incorporación. El comandante reúne en una sola caracterización la vagancia, el juego y la mala vida, y añade una predicción sobre el futuro del acusado.

*«Cuando me llegó mi turno
dije entre mí: “¡Ya me toca!”,
y aunque mi falta era poca,
no sé por qué me asustaba;
les aseguro que estaba
con el Jesús en la boca.*

*Me dijo que yo era un vago,
un jugador, un perdido:
que dende que fi al partido
andaba de picaflor,
que había de ser un bandido
como mi antesucesor».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVI, versos 3523–3534.

La acusación mezcla conductas comprobables, juicios morales y conjeturas. “Vago”, “jugador” y “perdido” no describen un delito concreto; forman una identidad sobre la cual la autoridad puede actuar. La última afirmación radicaliza esa operación. Picardía todavía no conoce a su padre, pero el comandante convierte esa filiación ignorada en prueba de un destino. No juzga solamente lo que el joven hizo: anticipa lo que será.

El canto permite reconocer un rasgo del orden liberal que atraviesa la obra. La autoridad clasifica a los hombres antes de incorporarlos a sus dispositivos. La palabra oficial produce antecedentes, distingue individuos peligrosos y vuelve legítima una decisión ya tomada. En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, la escena muestra que el poder de jueces, policías y comandantes no reside sólo en la fuerza. También depende de su capacidad para nombrar, registrar y convertir una reputación local en fundamento de persecución.

Del estigma a la pregunta por el origen

El comandante pretende cerrar la historia de Picardía: será un bandido porque descende de otro. Sin embargo, su afirmación produce el efecto contrario. Si conoce al antecesor, también posee una información que el hijo desconoce. La acusación despierta la curiosidad y transforma al joven en investigador de su propia filiación.

*«Me entró curiosidá,
al ver que de esa manera
tan seguro me dijiera
que fue mi padre un bandido;
luego lo había conocido,
y yo ignoraba quién era.*

*Me empeñé en aviriguarlo;
promesas hice a Jesús;
tuve, por fin, una luz,
y supe con alegría
que era el autor de mis días
el guapo sargento Cruz».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVI, versos 3541–3552.

El reconocimiento no ocurre por la reunión entre padre e hijo. Cruz ha muerto y Picardía sólo puede acceder a él mediante relatos. La filiación se recompone como memoria transmitida: alguien proporciona el dato, el joven lo relaciona con una historia que ya conoce y el auditorio descubre al mismo tiempo que él la identidad de su padre. El poema hace coincidir así tres revelaciones: Picardía sabe de quién descende, Fierro comprende que escucha al hijo de su amigo y quienes leen reinterpretan las aventuras anteriores del muchacho.

La expresión “autor de mis días” recupera un vínculo que la dispersión familiar había interrumpido. Picardía no recibió de Cruz un hogar, un oficio ni una protección duradera. Recibe su historia cuando ya es adulto. La obra no recompone una familia doméstica; crea una filiación narrativa. El relato ocupa el lugar de la convivencia perdida.

Dos memorias de Cruz

El comandante recuerda a Cruz como bandido. Picardía recuerda el acto que lo define como “guapo sargento”: en medio de una partida, Cruz decide que no consentirá el asesinato de un valiente y se coloca junto a Fierro. Las dos memorias parten del mismo hecho —la insubordinación de Cruz ante sus compañeros—, pero lo interpretan desde posiciones opuestas. Para la autoridad, el desertor confirma una genealogía criminal. Para el hijo, la desobediencia prueba el valor moral del padre.

*«Tal vez en el corazón
lo tocó un santo bendito
a un gaucho, que pegó el grito
y dijo: “¡Cruz no consiente
que se cometa el delito
de matar así un valiente!”.*

*Y ahí no más se me apareió
dentrándolé a la partida;
yo les hice otra embestida
pues entre dos era robo;
y el Cruz era como lobo
que defiende su guarida».*

El gaucho Martín Fierro, canto IX, versos 1621–1632.

La escena de la primera parte permite precisar qué hereda Picardía. Cruz no actúa porque conozca a Fierro ni porque espere una recompensa. Rompe la disciplina de la partida cuando advierte una desigualdad intolerable: muchos hombres se disponen a matar a uno solo. Su gesto conserva la forma del coraje gaucho, pero le añade una elección ética. El hijo rescata ese instante y lo opone, sin decirlo de manera explícita, al prontuario que el comandante intenta imponerle.

La bendición que llega después de la muerte

Picardía conocía la historia de Cruz antes de saber que era su padre. La revelación vuelve íntimo un relato que hasta entonces pertenecía a la memoria colectiva. El valiente que defendió a Fierro se convierte en el hombre que lo bendijo al morir. El hijo no conserva un recuerdo directo de ese acto; lo recibe por mediación de otros. La bendición es póstuma para quien la escucha y, precisamente por eso, exige que la memoria complete lo que la vida familiar no pudo realizar.

*«Yo conocía bien su historia
y la tenía muy presente;
sabía que Cruz bravamente,
yendo con una partida,
había jugado la vida
por defender a un valiente.*

*Y hoy ruego a mi Dios piadoso
que lo mantenga en su gloria;
se ha de conservar su historia
en el corazón del hijo:
él al morir me bendijo,
yo bendigo su memoria».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVI, versos 3553–3564.

La reciprocidad entre ambas bendiciones vence, de manera simbólica, la separación temporal. Cruz bendice al hijo ausente; Picardía bendice al padre muerto. Fierro queda situado entre los dos: fue testigo del valor y de la muerte de Cruz, y ahora escucha al hijo cuya existencia prolonga su memoria. El fogón reúne mediante la palabra lo que la frontera, la persecución y la muerte habían separado.

La revelación también modifica retrospectivamente el encuentro. Martínez Estrada observa que Fierro, sus dos hijos y Picardía forman una pequeña reunión de seres que han crecido o vivido sin amparo familiar. La filiación descubierta no borra esa soledad, pero crea una relación nueva: Picardía ya no es sólo otro narrador del infortunio rural. Es el hijo del compañero que murió junto a Fierro.

Enmendarse en nombre del padre

Picardía presenta el conocimiento de su origen como un punto de inflexión moral. La enmienda no procede del castigo del comandante ni de la disciplina del servicio militar. Nace de una identificación elegida. El joven decide parecerse al acto más digno de Cruz y hacer honor a su memoria. Frente a la herencia fatal que imagina la autoridad, afirma una herencia que requiere decisión.

*«Yo juré tener enmienda
y lo conseguí de veras;
puedo decir ande quiera
que si faltas he tenido
de todas me he corregido*

dende que supe quién era.

*El que sabe ser buen hijo
a los suyos se parece;
y aquel que a su lado crece
y a su padre no hace honor,
como castigo merece
de la desdicha el rigor».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVI, versos 3565–3576.

El razonamiento contiene una tensión. Picardía atribuye a la filiación una fuerza regeneradora, pero formula esa transformación mediante una norma severa: el buen hijo debe parecerse a los suyos y honrar a su padre. La idea se acerca al propósito educativo que Hernández declara en el prólogo de la segunda parte: recordar a padres e hijos sus obligaciones recíprocas. Sin embargo, el propio relato revela que esa reciprocidad sólo puede construirse después de una larga ausencia.

El sacrificio de Cruz adquiere así una nueva consecuencia. En la primera parte había salvado a Fierro; en la segunda, su memoria ofrece al hijo una referencia para revisar su conducta. La regeneración no elimina las faltas pasadas ni convierte a Picardía en una figura sin contradicciones. Le permite ordenar su biografía alrededor de un gesto que considera digno de continuidad.

El nombre que no se borra

La enmienda encuentra un límite en el nombre. Picardía afirma que pudo corregir sus faltas, pero no desprenderse del apodo que las recuerda. La reputación sobrevive a la transformación individual. La sociedad fija en una palabra una biografía pasada y continúa reconociendo al sujeto mediante esa marca.

*«Con un empeño constante
mis faltas supe enmendar;
todo conseguí olvidar,
pero, por desgracia mía,
el nombre de Picardía
no me lo pude quitar.*

Aquel que tiene buen nombre

*muchos dijustos ahorra;
y entre tanta mazamorra
no olviden esta alvertencia:
aprendí por esperencia
que el mal nombre no se borra».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVI, versos 3577–3588.

El cierre vuelve sobre la disputa que recorre todo el canto. El comandante quiso definir al joven por el nombre de su antecesor; Picardía recuperó ese nombre y lo convirtió en una memoria honorable. Sin embargo, no logra transformar con la misma facilidad el nombre que los demás le asignaron a él. La experiencia individual puede cambiar; la clasificación social conserva una inercia mayor.

El apodo también sostiene una ambigüedad narrativa. Picardía declara su enmienda, pero cuenta sus engaños con gracia y, en los cantos siguientes, narrará cómo consiguió acomodarse dentro del orden corrupto de la frontera. El nombre no se borra porque pertenece a la mirada de los otros y porque la picardía aún organiza su modo de contar. La conversión moral no cancela al narrador pícaro.

De antecedente a memoria. La autoridad procura encerrar a Picardía en una genealogía del delito. El joven responde con otra lectura de la herencia: Cruz no es el bandido que anuncia su destino, sino el hombre que arriesgó la vida para impedir una injusticia. El canto XXVI muestra que los nombres pueden funcionar como estigmas, pero también como territorios de disputa. Picardía no elige el apodo que lo acompaña ni la ausencia en la que creció; sí elige qué acto de su padre conservar y qué conducta construir a partir de esa memoria.

Canto XXVII

Servir sin derecho y volver sin papeles

Picardía relata ahora su vida en un cuerpo de milicias de la frontera. La incorporación no deriva de una obligación distribuida con igualdad ni de una decisión voluntaria. El sorteo queda subordinado a la “facultá del ñato”, que utiliza el servicio para castigar a quien considera adversario. Desde ese origen arbitrario, el canto reconstruye el trabajo sin paga, los castigos, el abandono y la persecución que aguardan al gaucho cuando regresa a su partido.

La bolilla y la facultad del ñato

Picardía afirma que sirvió en la frontera, pero niega que su incorporación respondiera a la justicia que debería alcanzar a cualquiera. La “bolilla” conserva la apariencia de un sorteo; la intervención del ñato revela que el procedimiento puede ser manipulado por una autoridad local. La malaquerencia personal se convierte en destino militar.

*«He servido en la frontera,
en un cuerpo de milicias;
no por razón de justicia,
como sirve cualesquiera.
La bolilla me tocó
de ir a pasar malos ratos*

*por la facultá del ñato;
que tanto me persiguió.
Y sufrí en aquel infierno
esa dura penitencia,
por una malaquerencia
de un oficial subalterno».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3589–3600.

La escena prolonga el paralelo con Fierro. En la primera parte, el juez de paz aprovecha la arriada para castigar a quien no se acercó a votar; en la historia de Picardía, el ñato utiliza la elección y el contingente para resolver una enemistad. La milicia ofrece a los agentes locales una pena que no necesita proceso: basta con incluir un nombre en la lista o torcer el resultado del sorteo.

El mismo servicio y nunca pagar

El canto abandona por un momento la aventura individual y formula una denuncia colectiva. La repetición de “siempre” presenta un régimen sin excepción: trabajo, sacrificio, pobreza y deuda. El soldado no recibe sueldo ni uniforme, pero la falta de voluntad se castiga con la estaqueada. La obligación es completa; la contraprestación estatal permanece ausente.

*«Siempre el mismo trabajar,
siempre el mismo sacrificio
es siempre el mismo servicio,
y el mismo nunca pagar.*

*Siempre cubiertos de harapos,
siempre desnudos y pobres;*

*nunca le pagan un cobre
ni le dan jamás un trapo.
Sin sueldo y sin uniforme
lo pasa uno aunque sucumba;
confórmese con la tumba
y si no... no se conforme.*

*Pues si usted se ensoberbece
o no anda muy voluntario,
le aplican un novenario
de estacas... que lo enloquecen».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3605–3620.

El servicio reúne formas laborales y militares. El gaucho trabaja, pero no puede reclamar como un trabajador libre; porta armas, pero no recibe de manera regular lo necesario para cumplir su función. La disciplina sustituye el contrato y el castigo reemplaza el salario. Picardía define esa situación como penitencia, no como ciudadanía armada.

Una administración de ausentes

La revista del comisario debería verificar la existencia de los hombres y habilitar el pago. Picardía describe el movimiento inverso: la autoridad casi no se deja ver y llega con meses atrasados de personas que ya no están. La nómina del contingente anterior sirve para buscar al ausente, mientras el presente queda sin cobrar. La escritura administrativa conserva eficacia para perseguir y pierde precisión para pagar.

*«Y de yapa cuando va,
todo parece estudio:
va con meses atrasaos
de gente que ya no está.
Pues ni adrede que lo hagan
podrán hacerlo mejor:*

*cuando cai, cai con la paga
del contingente anterior.
Porque son como sentencia
para buscar al ausente,
y el pobre que está presente
que perezca en la indigencia.*

*Hasta que tanto aguantar
el rigor con que lo tratan,
o se resierta, o lo matan,
o lo largan sin pagar».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3637–3652.

El desorden no carece de efectos regulares. Empuja al soldado hacia tres salidas: la desertión, la muerte o la baja sin pago. La administración puede parecer tardía o defectuosa, pero produce una continuidad: siempre existe un hombre disponible para el servicio y siempre queda una deuda que nadie asume.

La vuelta sin bienes

El regreso no repara el tiempo de servicio. Al gaucho le quitan las prendas que recibió, le niegan caballo y recado y lo obligan a volver a pie. La ropa despedazada convierte al cuerpo en prueba visible del abandono. Picardía insiste en el invierno porque la intemperie revela el carácter material de la baja: el Estado deja de reconocer al soldado antes de que este alcance su casa.

*«Si alguna prenda le han dao,
se la vuelven a quitar;
poncho, caballo, recao,
todo tiene que dejar.
Y esos pobres infelices,
al volver a su destino,*

*salen como unos Longinos
sin tener con qué cubrirse.
Aura poco ha sucedido,
con un invierno tan crudo,*

*largarlos a pie y desnudos
pa volver a su partido.*

*Y tan duro es lo que pasa,
que en aquella situación
les niegan un mancarrón
para volver a su casa».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3665–3672 y 3677–3684.

La escena dialoga con el regreso de Fierro en la primera parte. Ambos vuelven más pobres que cuando fueron llevados, encuentran sus bienes perdidos y quedan expuestos a una nueva captura. El servicio fronterizo no sólo extrae años de vida. También destruye las condiciones materiales que permitirían retomar una existencia autónoma.

El papel que la autoridad niega

La falta de un comprobante completa el despojo. Picardía señala que al hombre licenciado no le entregan un papel que acredite su servicio. La omisión resulta decisiva porque, una vez fuera del cuerpo, necesita demostrar ante otras autoridades dónde estuvo y por qué carece de patrón, bienes o empleo. El soldado cumplió una obligación pública, pero regresa sin una constancia que vuelva legible esa experiencia.

*«¡Lo tratan como a un infiel!
Completan su sacrificio
no dandolé ni un papel
que acredite su servicio.
Y tiene que regresar
más pobre de lo que fue,*

*por supuesto a la mercé
del que lo quiere agarrar».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3685–3692.

La expresión “a la mercé del que lo quiere agarrar” muestra que la baja militar no devuelve por sí sola la libertad. Sin un documento, cualquier agente puede reclasificar al hombre como vago, desconocido o mal entretenido. El mismo orden que lo

obligó a servir borra después la prueba del servicio y reconstruye su peligrosidad.

La libreta de conchabo

La imagen permite comprender el valor político de ese papel ausente. El formulario del Departamento General de Policía certifica que su portador se encuentra contratado como peón, consigna el servicio, el plazo y el trabajo, y declara que la constancia se entrega para su resguardo. No representa solamente un acuerdo entre empleador y trabajador. Funciona como credencial ante la autoridad.

¡ VIVA LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA !
 ¡ MUERAN LOS SALVAGES AQUEROSOS UNITARIOS !
 ¡ MUERA EL LOCO, TRAIÐOR, SALVAGE UNITARIO URQUIZA !

**DEPARTAMENTO GENERAL
DE POLICIA.**

El portador de esta *se halla*
contratado en clase de peon de
para el servicio de este Departamento por el
término de *contados desde la*
fecha, para el trabajo de
y con arreglo á las Superiores Resoluciones vi-
gentes pertenece al *y para*
su resguardo se le dà la presente, en Buenos
Ayres à de de 185

— EL JEFE INTERINO DE POLICIA —

Formulario de conchabo expedido por el Departamento General de Policía. Buenos Aires, década de 1850. Imagen aportada para esta edición.

La página presenta campos en blanco que deben completar el nombre, la tarea y la duración del contrato. En la parte superior, las consignas políticas de la Confederación sitúan el documento dentro de un orden que reúne identificación laboral, policía y adhesión pública. En la parte inferior, la firma del jefe interino de Policía otorga validez a la relación declarada. La voz del trabajador no aparece: otras personas escriben y certifican su condición.

La papeleta protege a quien puede exhibirla, pero también transforma la dependencia laboral en condición de circulación. Quien no posee propiedad ni contrato debe probar que se encuentra bajo la autoridad de un patrón. El Código Rural bonaerense de 1865 sistematizó disposiciones sobre el trabajo rural y la vagancia que

retomaban una larga tradición de control. La libertad del peón quedaba limitada por la obligación de presentar una constancia aceptable para jueces y policías.

La ley de vagancia después del servicio

La paradoja alcanza su punto más claro cuando el licenciado pide carne en una estancia. Regresa sin sueldo, sin bienes y sin papel; si busca alimento, la ley de vagancia vuelve a caer sobre él. La pobreza que el servicio produjo funciona como indicio para una nueva persecución. La autoridad convierte sus propias consecuencias en faltas del individuo.

*«Y no avirigüe después
de los bienes que dejó:
de hambre, su mujer vendió
por dos... lo que vale diez.
Y como están convenidos
a jugarle manganeta,*

*a reclamar no se meta
porque ese es tiempo perdido.
Y luego, si a alguna estancia
a pedir carne se arrima,
al punto le caen encima
con la ley de la vagancia».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3693–3704.

En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, la secuencia permite reconocer el carácter circular del orden liberal en la campaña. La leva separa al hombre de su casa; el servicio consume sus recursos; el regreso sin documentación lo vuelve sospechoso; la policía y el juez recuperan entonces la capacidad de detenerlo. La tapera, la deuda y la vagancia no son momentos independientes. Forman una misma experiencia de desposesión.

Si el Gobierno quiere gente

Picardía no se limita a lamentar el mal reparto del contingente. Formula una alternativa precisa: si el Gobierno necesita soldados, debe pagarles. La propuesta desplaza la cuestión desde el sacrificio patriótico obligatorio hacia una relación pública que reconozca el tiempo y el trabajo de quien sirve.

*«Y ya es tiempo, pienso yo,
de no dar más contingente:
si el Gobierno quiere gente,
que la pague y se acabó.
Y saco así en conclusión,
en medio de mi inorancia,*

*que aquí el nacer en estancia
es como una maldición.
Y digo, aunque no me cuadre
decir lo que naides dijo:
la Provincia es una madre
que no defiende a sus hijos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3705–3716.

La imagen de la Provincia como madre retoma el vocabulario familiar que atraviesa la segunda parte, pero lo aplica a la comunidad política. La crítica no rechaza toda pertenencia estatal. Reclama que la autoridad proteja a quienes denomina sus hijos y que deje de tratarlos como fuerza disponible. El gaucho aparece como compatriota al que se exige defender la ley sin reconocerle derechos equivalentes.

El patriotismo que cuida al compatriota

El cierre del canto contrapone dos formas de patriotismo. Una identifica la patria con la obediencia y la muerte en defensa de la ley. La otra mide el vínculo político por el cuidado de quienes trabajan y combaten. Picardía invierte así la acusación habitual: la falta de patriotismo no pertenece al gaucho que deserta, sino a quienes utilizan al compatriota y lo abandonan.

*«Mueren en alguna loma
en defensa de la ley,
o andan lo mesmo que el güey,
arando pa que otros coman.
Y he decir así mismo,
porque de adentro me brota,*

*que no tiene patriotismo
quien no cuida al compatriota».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVII, versos 3717–3724.

Martínez Estrada reconoce en la historia de Picardía una prolongación de la experiencia fronteriza de Fierro. El canto XXVII confirma esa continuidad, pero añade una formulación política más directa. El gaucho sirve, trabaja y muere bajo la ley; la provincia, en cambio, incumple las obligaciones que deberían acompañar ese servicio. La denuncia ya no se limita al abuso de un jefe: alcanza al modo en que se distribuyen ciudadanía, trabajo y protección.

La persecución continúa después de la baja. El canto XXVII muestra que el regreso no clausura el servicio fronterizo. El hombre vuelve sin paga, sin bienes y sin constancia; esa carencia lo expone a la ley de vagancia y permite que el circuito vuelva a comenzar. La libreta de conchabo materializa esa desigualdad. El gaucho debe portar el papel que pruebe su utilidad, mientras el Estado puede omitir el documento que pruebe la deuda que mantiene con él.

Canto XXVIII

La administración del hambre

El canto XXVII había llevado el relato de Picardía hasta el regreso de la frontera: después de la leva, el servicio sin paga y la pérdida de sus bienes, el joven volvía sin una constancia que acreditara lo cumplido. El canto XXVIII no continúa esa secuencia de manera estrictamente cronológica. Picardía vuelve sobre su permanencia en el fortín y reconstruye la vida cotidiana de la institución desde adentro. Explica cómo consiguió mejorar su situación al convertirse en asistente y, desde esa posición, observa la cadena administrativa que reduce los víveres antes de que lleguen al soldado.

Buscar acomodo

Picardía reconoce que la mejor manera de atravesar la frontera consiste en aceptar, reír y acercarse a quien posee alguna protección. No presenta esa conducta como heroísmo. La formula como aprendizaje de supervivencia. El “acomodo” permite escapar de las privaciones comunes, aunque integra al joven en la estructura que luego describe.

*«Se me va por donde quiera
esta lengua del demonio:
voy a darles testimonio
de lo que vi en la frontera.
Yo sé que el único modo*

a fin de pasarlo bien,

*es decir a todo amén
y jugarle risa a todo.
El que no tiene colchón
en cualquier parte se tiende;
el gato busca el jogón
y ese es mozo que lo entiende.*

*De aquí comprenderse debe,
aunque yo hable de este modo,
que uno busca su acomodo
siempre lo mejor que puede.
Lo pasaba como todos
este pobre penitente,*

*pero salí de asistente
y mejoré en cierto modo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3725–3744.

El cambio de posición modifica la experiencia. Picardía deja de padecer exactamente “como todos” cuando pasa al fogón de un superior. Su ascenso es mínimo y precario, pero le ofrece comida, cercanía con la administración y alguna protección. El episodio muestra que las desigualdades no separan solamente a jefes y soldados. También producen pequeñas ventajas que favorecen la adaptación individual y debilitan una respuesta común.

La Bruja y el saber administrativo

El ayudante recibe el apodo de “la Bruja”. Lee, duerme en cuja y parece destinado a una vida distinta de la del soldado común. Su función principal no se relaciona con la defensa de la frontera: recibe las raciones de víveres y de “vicios”, es decir, los productos que sostienen la vida cotidiana del destacamento. La escritura y el cálculo quedan asociados a un lugar estratégico dentro del reparto.

*«Muy delicao, dormía en cuja,
y no sé por qué sería,*

*la gente lo aborrecía
y le llamaban la Bruja.
Jamás hizo otro servicio
ni tuvo más comisiones*

*que recibir las raciones
de víveres y de vicios».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3761–3768.

La imagen del funcionario lector introduce una diferencia importante. En otros pasajes de la obra, aprender a leer aparece como una posibilidad de defensa frente a la cárcel o la subordinación. Aquí, la alfabetización se vincula con el dominio del circuito administrativo. La Bruja sabe moverse entre proveedores, recibos y cantidades. El problema no reside en la escritura, sino en la relación desigual entre quienes producen y firman los documentos y quienes sólo reciben sus consecuencias.

Firmar por el todo y entregar la mitad

Picardía expone primero el acuerdo atribuido a la Bruja y al proveedor. La operación combina dos recortes: se reciben productos de peor calidad y se reduce la cantidad. El recibo, sin embargo, se firma “por el todo”. El documento no revela la sustracción; la encubre mediante una constancia formal que declara cumplida la entrega completa.

*«Decían que estaban de acuerdo
la Bruja y el proveedor
y que recibía lo peor...
puede ser, pues no era lerdo.
Que a más en la cantidá
pegaba otro dentellón,*

*y que por cada ración
le entregaban la mitá.
Y que esto lo hacía del modo
como lo hace un hombre vivo:
firmando luego el recibo,
ya se sabe, por el todo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3785–3796.

El recibo transforma una entrega incompleta en una operación regular. La cantidad escrita sustituye a la cantidad efectivamente distribuida y ofrece cobertura a quienes controlan el reparto. El papel no corrige la desigualdad ni protege al soldado: certifica que la administración cumplió, aunque la experiencia posterior demuestre lo contrario. La escritura oficial funciona, en este caso, como parte del mecanismo de apropiación.

Las estaciones de la ración

La ración no desaparece de una sola vez. Pierde una parte en cada estación. La Bruja la recibe; en la mayoría retienen su ganancia; el comandante extrae cuanto quiere; el oficial de semana recibe el resto; luego intervienen el sargento y el cabo. La repetición convierte la excepción en procedimiento. Cada nivel imita al anterior y legitima su porción mediante la existencia de otra autoridad por encima.

*«La Bruja las recibía
como se ha dicho, a su modo;
las cargábamos, y todo
se entriega en la mayoría.
Sacan allí en abundancia
lo que les toca sacar,*

*y es justo que han de dejar
otro tanto de ganancia.
Van luego a la compañía,
las recibe el comandante,
el que de un modo abundante
sacaba cuanto quería.*

*Así la cosa liviana,
va mermada por supuesto;
luego se le entrega el resto
al oficial de semana.
¿Araña, quién te arañó?
Otra araña como yo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3801–3818.

El diálogo de las arañas resume la lógica del circuito. No existe un único responsable externo que corrompa una organización sana. Cada agente reproduce sobre el nivel inferior la extracción que sufrió o contempló en el superior. La jerarquía distribuye autoridad y, al mismo tiempo, distribuye oportunidades de apropiación.

Martínez Estrada vincula esta descripción con el funcionamiento histórico de los fortines, donde proveedores, comerciantes y jefes podían beneficiarse con los sueldos, los alimentos y el trabajo de los soldados. Su lectura permite comprender que el episodio no se reduce a una anécdota picaresca. La frontera también constituía un espacio de acumulación privada sostenido por recursos públicos y por la subordinación del gaucho movilizado.

Cuando la ración llega al soldado

Después de atravesar toda la cadena, los víveres casi han desaparecido. Los soldados deben reunir lo poco que reciben para preparar un puchero. La ordenanza afirma que el reparto se cumple; la experiencia corporal demuestra lo contrario. Picardía contrapone la regularidad proclamada con el hambre efectiva.

*«Y sufren tanto boca
y hacen tantas estaciones,
que ya casi no hay raciones
cuando llegan al soldado.
¡Todo es como pan bendito!
y sucede, de ordinario,*

*tener que juntarse varios
para hacer un pucherito.
Dicen que las cosas van
con arreglo a la ordenanza;
puede ser, pero no alcanzan,
¡tan poquito es lo que dan!».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3831–3842.

La frase “con arreglo a la ordenanza” condensa una legalidad invertida. El procedimiento puede conservar formularios, firmas y jerarquías, pero fracasa en el fin que lo justificaría: alimentar al soldado. La norma no se encuentra ausente. Está presente como lenguaje que certifica el orden mientras la cadena de mando produce escasez.

En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, el fortín aparece como un espacio de observación, clasificación y disciplina, pero no como una institución homogénea. Vigila al gaucho, exige obediencia y castiga la desertión; a la vez, admite arreglos entre autoridades, proveedores y comerciantes. La asimetría define el orden liberal que el poema interroga: el control es riguroso hacia abajo y flexible hacia arriba.

La misma frontera contada por Fierro

La experiencia de Picardía prolonga la denuncia que Fierro había formulado en la primera parte. Fierro veía soldados empleados como peones de los jefes, mientras Picardía reconstruye el desvío de las raciones. Ambos relatos muestran que el fortín no se dedica exclusivamente a la defensa. También organiza trabajos y negocios particulares bajo autoridad militar.

*«Yo he visto en esa milonga
muchos jefes con estancia,
y piones en abundancia,
y majadas y rodeos;
he visto negocios feos
a pesar de mi inorancia.*

*Y colijo que no quieren
la barunda componer;
para eso no ha de tener
el jefe, aunque esté de estable,
más que su poncho y su sable,
su caballo y su deber».*

El gaucho Martín Fierro, canto V, versos 765–776.

La repetición entre padre e hijo confirma una continuidad institucional. El personal cambia y los mecanismos adquieren otras formas, pero el servicio forzado sigue disponible para intereses ajenos a la defensa. Picardía agrega un conocimiento desde adentro: conoce los nombres de cada estación, observa los recibos y sabe cómo un faltante se transforma en beneficio antes de convertirse en hambre.

A palos en lo civil y a sable en lo militar

El canto concluye con una síntesis que une el régimen civil y el militar. Fuera del fortín, la autoridad persigue al hombre sin ocupación reconocida y lo entrega al servicio. Dentro del cuartel, el sable lo obliga a soportar raciones insuficientes, vestuario inadecuado y maltrato. Picardía no describe dos órdenes opuestos, sino dos momentos de una misma subordinación: la coerción civil conduce hacia la institución militar y la disciplina del fortín prolonga la persecución que comenzó fuera de él.

*«Tiene uno que soportar
el tratamiento más vil:
a palos en lo civil,
a sable en lo militar.
El vestuario, es otro infierno;
si lo dan, llega a sus manos*

*en invierno el de verano
y en el verano el de invierno.
Y yo el motivo no encuentro,
ni la razón que esto tiene;
mas dicen que eso ya viene
arreglado dende adentro.*

*Y es necesario aguantar
el rigor de su destino:
el gaucho no es argentino
sinó pa hacerlo matar».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXVIII, versos 3855–3870.

La expresión “arreglado dende adentro” extiende la sospecha más allá del campamento. Picardía no identifica una oficina ni una autoridad precisa; señala una red que comienza antes de que los efectos alcancen al soldado. El problema no se resuelve mediante el castigo de un cabo o un sargento, porque la merma recorre toda la organización.

La administración también produce violencia. El recibo firmado por el total, la ordenanza invocada y la cadena de reparto no son elementos exteriores al maltrato del canto: lo organizan y lo vuelven difícil de impugnar. El soldado debe aceptar

que una entrega incompleta figure como regular, mientras cada autoridad descarga la responsabilidad sobre el nivel inferior. Picardía aprende a buscar acomodo, pero su testimonio reconstruye el camino por el cual el alimento público se transforma en ganancia privada y el hambre queda para quienes ocupan el último lugar.

La payada, los consejos y la dispersión

De la narración al contrapunto. Cuando Picardía calla, el relato vuelve a Fierro y abre una última secuencia. La llegada del Moreno transforma la reunión en escenario de payada; la disputa verbal reactiva una muerte de la primera parte y obliga al antiguo matrero a responder ante una comunidad que escucha. Después del desafío llegan la retirada, los consejos y la separación. Los cinco cantos reúnen así tres movimientos: la violencia pasa al terreno reglado de la palabra, la experiencia se convierte en enseñanza y el grupo vuelve a dispersarse sin haber recuperado una casa común.

PRIMERA HIPÓTESIS

La payada desplaza el conflicto desde el facón hacia una competencia pública regida por preguntas, respuestas y saberes compartidos. Ese pasaje permite observar la domesticación de quien fue matrero, pero no equivale a una pacificación completa. Fierro acepta mediaciones y obtiene reconocimiento como cantor; el Moreno, a su vez, recupera la muerte de su hermano y devuelve vínculos familiares a una víctima que la primera parte había dejado aislada. La palabra contiene la pelea física, aunque conserva la memoria de la violencia y muestra que el pasado no ha quedado resuelto.

SEGUNDA HIPÓTESIS

Los consejos y la dispersión convierten la experiencia en un saber que puede circular, pero no reparan las pérdidas que originaron el poema. Los conocimientos de la vida gaucha persisten bajo el orden liberal, aunque la propiedad, el salario y las instituciones modifican las condiciones que les daban autonomía. Como permite advertir Tan sólo hallé la tapera, la invitación final a “olvidar lo malo” sólo puede referirse a la renuncia a la venganza personal si la memoria histórica conserva las huellas de la tapera, la leva, el fortín y las muertes. La obra termina con cuatro rumbos y nuevos nombres, mientras reclama casa, escuela, iglesia y derechos. El libro ofrece abrigo simbólico y transmisión entre generaciones; no sustituye las transformaciones materiales que la reunión familiar no logró alcanzar.

Canto XXIX

Una casualidad que prepara el desafío

Picardía termina su relato y guarda silencio. La reunión celebra sus palabras, pero el poema no permanece mucho tiempo en esa pausa. La voz del narrador vuelve a ocupar el primer plano y presenta la llegada de un moreno que se reconoce cantor. El canto XXIX no desarrolla todavía el contrapunto: dispone el espacio, identifica a los contendientes y convierte una reunión amistosa en la antesala de un duelo verbal.

Picardía calla y vuelve el narrador

El canto comienza con un relevo de voces. Picardía había ocupado varios cantos para contar su historia; ahora termina, calla y recibe la aprobación de quienes lo escuchan. Ese silencio cierra su experiencia y permite que el narrador organice una nueva escena. El pasaje resulta importante para quien no lee el poema completo: la payada no nace durante el relato de Picardía, sino después, cuando la reunión recupera su presente.

*«Esto contó Picardía
y después guardó silencio,
mientras todos celebraban
con placer aquel encuentro».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIX, versos 3889–3892.

La celebración reúne otra vez a Fierro, sus hijos, Picardía y quienes rodean el fogón. El verbo “contó” señala que la extensa intervención anterior ya pertenece al pasado inmediato. El canto XXIX cambia el régimen del relato: deja atrás la memoria individual y registra una acción que sucede ante los ojos de todos.

Una casualidad entre tanta gente blanca

El narrador atribuye a la casualidad la presencia del Moreno, pero corrige de inmediato esa apariencia: la casualidad “nunca anda lejos”. La frase instala una ironía. El recién llegado parece mezclarse con la concurrencia, aunque el poema lo separa desde el primer momento por su color, su condición de cantor y la confianza que manifiesta en su propio valor.

*«Mas una casualidá,
como que nunca anda lejos,
entre tanta gente blanca
llevó también a un moreno,
presumido de cantor
y que se tenía por bueno».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIX, versos 3893–3898.

“Entre tanta gente blanca” no constituye una descripción neutral. La concurrencia aparece como medida de normalidad y el Moreno ingresa como una presencia marcada. Antes de que pronuncie una palabra, el narrador lo hace visible por la diferencia. Sin embargo, el personaje no ocupa una posición pasiva: se sabe cantor, se tiene por bueno y entra en un espacio donde la reputación debe sostenerse ante otras personas.

La supuesta casualidad también organiza una espera. El canto no revela todavía todo lo que conduce al Moreno hasta Fierro. Primero lo muestra como cantor y adversario. El motivo personal quedará aplazado, de modo que el desafío público antecede a la explicación de la historia que une a los dos hombres.

Del relato al romance

El cambio de voz coincide con un cambio formal. Después de las redondillas con las que Picardía había desarrollado la administración de la frontera, Hernández retoma el romance para presentar una escena y conducir la acción. Los versos pares sostienen la asonancia, mientras los impares quedan libres. Esa forma permite que el narrador encadene movimientos breves y mantenga en suspenso el sentido de cada gesto.

La modificación estrófica también orienta la lectura. Picardía explicaba, enumeraba y denunciaba; el narrador del canto XXIX observa. Su tarea consiste en registrar cómo se sienta el Moreno, cómo toma la guitarra, cómo hace sonar las cuerdas y cómo compone el pecho. La acción exterior comunica lo que el personaje aún no declara.

Los gestos que anuncian el pleito

El Moreno simula indiferencia. Se sienta “como quien no hace nada”, pero el narrador introduce la posibilidad de que el descuido sea intencional. La calma pertenece a la provocación: quien busca pleito evita la declaración abierta y permite que el adversario reconozca el reto por sus señales.

*«Y como quien no hace nada,
o se descuida de intento,
—pues siempre es muy conocido
todo aquel que busca pleito—,
se sentó con toda calma,
echó mano al estrumento*

*y ya le pegó un rajido;
era fantástico el negro,
y para no dejar dudas
medio se compuso el pecho».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIX, versos 3899–3908.

La descripción avanza desde una quietud aparente hacia una señal sonora. El “rajido” de la guitarra interrumpe la reunión y reclama atención sin necesidad de palabras. Luego, el movimiento del pecho completa el mensaje. La postura corporal, el instrumento y la reputación del cantor forman un lenguaje compartido. Nadie necesita que el Moreno anuncie el desafío porque la concurrencia conoce el código que organiza la escena.

El calificativo “fantástico” no remite aquí a lo sobrenatural. Señala una presencia ostentosa, capaz de atraer las miradas y de producir impresión. El Moreno prepara su figura antes de cantar: presenta el cuerpo junto con la voz que todavía no se oye.

Del cuchillo a la guitarra

La entrada del Moreno devuelve al poema una escena anterior. En la primera parte, Fierro provocó a un hombre negro en una pulpería y el intercambio verbal terminó con una muerte. Ahora, otro moreno se acerca a una reunión en la que Fierro ocupa el centro. La continuidad no se explica todavía, pero el color, la provocación y la expectativa de los presentes obligan a recordar aquel episodio.

La diferencia resulta igualmente significativa. En la primera escena, la palabra abrió el camino hacia el cuchillo. En el canto XXIX, la guitarra ofrece una mediación y somete el conflicto a las reglas del contrapunto. La violencia no desaparece: cambia de forma. La destreza para responder, sostener la reputación y no retirarse reemplaza provisionalmente al combate corporal.

Un desafío que todos comprenden

La intención deja de pertenecer sólo al recién llegado cuando “todo el mundo” la reconoce. La concurrencia actúa como testigo y convierte la provocación en un compromiso público. Fierro no pregunta quién es el Moreno ni por qué lo desafía. Toma la guitarra porque su identidad de cantor le impide ignorar una señal que los demás ya han interpretado.

*«Todo el mundo conoció
la intención de aquel moreno:
era claro el desafío
dirigido a Martín Fierro,
hecho con toda arrogancia,
de un modo muy altanero.*

*Tomó Fierro la guitarra,
pues siempre se halla dispuesto,
y así cantaron los dos
en medio de un gran silencio».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXIX, versos 3909–3918.

El silencio final no equivale al silencio con que Picardía cerró su relato. El primero señala que una historia ha terminado; el segundo concentra la atención sobre una contienda que comienza. Entre ambos silencios, el canto transforma el fogón en escenario. Las personas reunidas dejan de celebrar y pasan a escuchar, mientras Fierro y el Moreno ocupan posiciones enfrentadas.

La frase “siempre se halla dispuesto” vincula esta respuesta con el Fierro de la primera parte, que afirmaba su valor ante cualquier adversario. Sin embargo, la prueba ya no consiste en resistir una partida o blandir el facón. El personaje debe responder en el terreno de la palabra improvisada. El canto XXIX queda así suspendido en el instante anterior a la primera pregunta del contrapunto.

Un canto de transición

La brevedad del canto cumple una función estructural precisa. Cierra la extensa historia de Picardía, recupera la voz narrativa, presenta al nuevo personaje y establece las condiciones del enfrentamiento. No explica todavía los motivos del Moreno ni desarrolla sus saberes. Su tarea consiste en convertir una presencia aparentemente casual en una necesidad del relato.

La casualidad adquiere forma de destino. El Moreno entra como una excepción visible “entre tanta gente blanca”, pero no queda reducido a esa mirada. Sus gestos controlan la escena, su guitarra impone silencio y su desafío obliga a Fierro a responder. El canto prepara un enfrentamiento en el que la palabra permitirá revisar la identidad, el saber y una deuda que la primera parte había dejado abierta.

Canto XXX

Del matrero al cantor público

El desafío anunciado en el canto anterior se convierte ahora en una extensa payada de contrapunto. Fierro y el Moreno no se limitan a exhibir inteligencia o destreza poética. Cada uno debe afirmar quién es ante una concurrencia que escucha, compara y reconoce al vencedor. El duelo reúne preguntas sobre la naturaleza, el amor, la ley y los saberes de la estancia; al final, el motivo personal que llevó al Moreno hasta la reunión devuelve a Fierro una muerte de la primera parte.

Mostrarse ante los demás

La payada obliga a Fierro a abandonar el relato retrospectivo. Hasta aquí había cantado acontecimientos ya vividos; ahora debe responder en el presente, sin conocer de antemano las preguntas de su adversario. La prueba sucede ante otras personas y compromete una reputación. Por eso, la hombría no aparece como una cualidad interior que basta con poseer: debe demostrarse cuando llega la ocasión.

*«El hombre debe mostrarse
cuando la ocasión le llegue».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 3935–3936.

La fórmula conserva la ética del desafío que había guiado al Fierro matrero. Retirarse equivaldría a reconocer una inferioridad. La diferencia reside en el medio elegido: los contendientes no miden primero el coraje corporal, sino la capacidad de escuchar, improvisar y responder. El valor queda sujeto a una forma reglada de exposición pública.

El Moreno se afirma entre las gentes

El Moreno debe probar su condición de cantor y, al mismo tiempo, rechazar el lugar inferior que la mirada blanca le asigna. Su afirmación no solicita tolerancia. Declara una experiencia social: sabe vivir entre otras personas sin aceptar que lo consideren menos. El contrapunto le ofrece una tribuna desde la cual puede disputar el saber y la jerarquía.

*«Sé vivir entre las gentes
sin que me tengan en menos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 3985–3986.

La frase responde a la presentación del canto XXIX, donde el narrador lo había separado “entre tanta gente blanca”. El personaje toma ahora la palabra y transforma esa diferencia impuesta en una posición propia. No niega el color con que los demás lo identifican, pero rechaza que el color determine su valor.

Un duelo codificado por la palabra

El contrapunto mantiene la estructura de un combate. Fierro “defiende la parada”, el Moreno responde y la concurrencia juzga. Cada pregunta equivale a un avance; cada respuesta acertada evita la derrota. La guitarra no suprime la violencia, pero la contiene dentro de una práctica cuyas reglas ambos reconocen.

Este desplazamiento resulta central para comprender la domesticación. El Fierro de 1872 había quedado fuera de la ley y respondía a la persecución mediante la fuga y el cuchillo. El Fierro de 1879 puede convertir el conflicto en una competencia pública. Conserva arrogancia y voluntad de imponerse, pero ejerce su autoridad en una escena de sociabilidad y no desde la soledad del matrero.

Los saberes del Moreno

El Moreno presenta un saber recibido de un fraile, pero también aprendido en contacto con el mundo. Sus conocimientos no proceden de la escritura escolar. Reúnen explicaciones sobre el cielo, la tierra, el mar, los árboles, los vientos y aquello que permanece oculto bajo la superficie. El personaje convierte esa formación oral en capital para el combate.

*«Cuanto sé lo he aprendido
porque me lo enseñó un flaire.
Y sé como cualquier otro
el por qué retumba el trueno,
por qué son las estaciones
del verano y del invierno.
Sé también de dónde salen
las aguas que caen del Cielo.
Yo sé lo que hay en la tierra
en llegando al mismo centro,*

*en donde se encuentra el oro,
en donde se encuentra el fierro,
y en donde viven bramando
los volcanes que echan juego.
Yo sé del fondo del mar
dónde los pejes nacieron.
Yo sé por qué crece el árbol,
y por qué silvan los vientos.
Cosas que inoran los blancos
las sabe este pobre negro».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4005–4024.

La última oposición invierte la jerarquía inicial. La gente blanca constituía la mayoría visible; ahora el Moreno identifica conocimientos que esa mayoría ignora. La modestia de “este pobre negro” convive con una afirmación desafiante. Como

observa Halperín, los dos cantores no pueden desplegar la arrogancia del mismo modo: Fierro habla desde una celebridad ya reconocida, mientras el Moreno combina seguridad y humildad para conquistar el derecho a ser escuchado.

La ley vista desde abajo

Las preguntas de Fierro recorren fenómenos naturales y experiencias humanas hasta alcanzar la ley. Entonces el Moreno abandona las explicaciones legendarias y formula una lectura social. La ley se declara universal, pero sus efectos cambian según la riqueza, la autoridad y la posición de quien la enfrenta. La igualdad del enunciado convive con una aplicación desigual.

*«La ley se hace para todos
mas sólo al pobre le rige.*

*La ley es tela de araña;
en mi inorancia lo esplico:
no la tema el hombre rico,
nunca la tema el que mande,
pues la ruempe el bicho grande
y sólo enrieda a los chicos.
Es la ley como la lluvia:
nunca puede ser pareja;
el que la aguanta se queja.
Pero el asunto es sencillo,*

*la ley es como el cuchillo:
no ofiende a quien lo maneja.
Le suelen llamar espada,
y el nombre le viene bien.
Los que la gobiernan ven
a dónde han de dar el tajo.
Le cai al que se halla abajo
y corta sin ver a quién.
Hay muchos que son doctores
y de su cencia no dudo.*

*Mas yo soy un negro rudo y,
aunque de esto poco entiendo,*

*estoy diariamente viendo
que aplican la del embudo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4233–4258.

La tela de araña prolonga la imagen que cerraba el canto XXVIII: “¿Araña, quién te arañó?”. Allí, cada autoridad extraía una parte de las raciones; aquí, la metáfora explica por qué la norma retiene a quienes se encuentran abajo y cede ante quienes poseen mando o riqueza. La ley no fracasa de manera accidental. Su desigualdad depende de la posición social de quienes la administran y de quienes deben soportarla.

La respuesta dialoga con la experiencia de toda la familia Fierro. El padre fue enviado a la frontera por un juez de paz; sus hijos quedaron sin amparo; Picardía sufrió la leva, la falta de paga y la persecución por vagancia. El Moreno incorpora otra voz a esa crítica. Habla desde una diferencia racial, pero reconoce el mismo orden que aplica la espada, el cuchillo y el embudo contra quienes carecen de poder.

Los saberes de la estancia

Después de responder las preguntas del Moreno sobre el tiempo, la medida, el peso y la cantidad, Fierro desplaza el combate hacia un conocimiento ligado a la estancia. El desafío parece rural y concreto, pero introduce una asimetría. El Moreno ya había aclarado que no era letrado; Fierro le exige ahora una clave convencional que no depende de la observación de la naturaleza ni de la experiencia moral.

*«Ansí prepará, moreno,
cuanto tu saber encierre;*

*y sin que tu lengua yerre,
me has de decir lo que empriende
el que del tiempo depende
en los meses que train erre».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4373–4378.

La pregunta permite que Fierro asegure la victoria en un terreno que conoce. La estancia aparece como fuente de trabajo, calendario y lenguaje especializado. El triunfo del cantor domesticado se vincula así con un mundo productivo organiza-

do, distinto de la intemperie en la que vivía el matrero. No obstante, ese saber funciona también como contraseña: incluye a quienes dominan el código y deja afuera a quienes recibieron otra formación.

La derrota y sus límites

El Moreno admite que no sabe responder, pero no acepta que la derrota autorice la humillación. Distingue entre perder ante quien posee mayor arte y convertirse en objeto de burla. Su respuesta preserva la dignidad del vencido y recuerda que el contrapunto sólo puede contener la violencia mientras ambos respeten sus reglas.

*«He reclarao que en leturas
soy redondo como jota.
No avergüence mi redota,
pues con claridá le digo:
no me gusta que conmigo
naides juegue a la pelota».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4385–4390.

La derrota poética no resuelve el conflicto personal. El Moreno pierde la competencia, pero conserva otra obligación. Cuando cambia el motivo de su canto, también cambia la escena: el consuelo y el deber familiar reemplazan la disputa abstracta por los saberes.

Cantar para buscar consuelo

Fierro había inaugurado el poema al afirmar que el canto consolaba una pena extraordinaria. En el canto XXX, el Moreno ocupa ese lugar. Después de perder, declara que ya no cantará por la fama. Su canto servirá para expresar una herida que la competencia no puede cerrar.

*«Y dende hoy en adelante,
pongo de testigo al cielo
para decir sin recelo
que si mi pecho se inflama,
no cantaré por la fama
sinó por buscar consuelo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4409–4414.

Halperín señala que este relevo resulta decisivo. El canto que en 1872 expresaba la soledad y la desdicha de Fierro se despliega ahora ante un público admirativo; el

Moreno, en cambio, recupera la función consoladora. Fierro obtiene reconocimiento como cantor público, mientras su adversario queda ligado al dolor que exige reparación.

La deuda de la primera parte

El Moreno revela finalmente que no acudió sólo para cantar. Uno de sus nueve hermanos murió a manos de un pendenciero y la familia nunca encontró al responsable. La casualidad del canto anterior adquiere entonces otra forma: el contrapunto fue también el camino elegido para acercarse al hombre que buscaba.

*«Suplico a cuantos me oigan
que me permitan decir,
que al decidirme a venir
no sólo jué por cantar,
sinó porque tengo a más
otro deber que cumplir.
Ya saben que de mi madre
fueron diez los que nacieron.*

*Mas ya no existe el primero
y más querido de todos,
murió por injustos modos
a manos de un pendenciero.
Los nueve hermanos restantes
como güérfanos quedamos.
Dende entonces lo lloramos
sin consuelo, creanmenló,
y al hombre que lo mató
nunca jamás lo encontramos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXX, versos 4427–4444.

La formulación corrige la justificación que Fierro había ensayado al regresar de las tolderías. Entonces había atribuido la muerte al desafío de la víctima y a las reglas de la pelea. El Moreno la define como una muerte “por injustos modos” y reconstruye sus consecuencias familiares: nueve hermanos quedaron huérfanos y sin consuelo. La víctima deja de ser una figura aislada de la pulpería y recupera vínculos que la primera parte había dejado fuera del encuadre.

La domesticación de quien fue matrero

Halperín sitúa en esta payada la metamorfosis de Fierro. El matrero de 1872 se convierte en una figura pública cuyo canto ya no nace sólo de la soledad. Frente al Moreno, recupera una tradición de cantor, vence en un plano reconocido por la comunidad y transforma la marginación en una autoridad distinta. La domesticación no equivale, por lo tanto, a una simple pérdida de coraje: supone la aceptación de mediaciones, reglas y formas de reconocimiento que pertenecen al mundo social al que regresa.

El canto XXX no completa por sí solo la renuncia a la violencia. La revelación del Moreno vuelve a abrir la posibilidad de una pelea; el canto XXXI mostrará la intervención de los presentes y la partida de Fierro con los muchachos. Aquí se establece la condición de ese desenlace: antes de cualquier combate físico, Fierro acepta medirse mediante la palabra y obtiene una victoria que le permite retirarse sin que su valor quede negado.

La lectura de Halperín también impide convertir la transformación en una reconciliación armoniosa. El nuevo Fierro conserva condescendencia, competencia y una autoridad masculina que el poema no somete por completo a crítica. El Moreno revela, además, que el pasado continúa abierto. La sociedad puede domesticar al matrero, pero no borra la muerte sobre la cual se construyó parte de su fama.

El facón cede su lugar sin desaparecer. La payada traslada el conflicto a un plano público y reglado, pero conserva la memoria de la violencia. Fierro se afirma como cantor, el Moreno disputa el derecho a no ser considerado menos y la ley aparece como una fuerza que protege de manera desigual. La domesticación del matrero no cancela esas tensiones: las reorganiza dentro de una pampa sometida a nuevas reglas.

Canto XXXI

La pampa sabida y el refugio perdido

El canto XXXI cierra la amenaza que había quedado abierta después de la payada. La concurrencia impide que el desafío del Moreno termine en una pelea y Fierro se retira con sus hijos y el hijo de Cruz. El grupo pasa la noche junto a un arroyo. En esa escena breve, el poema reúne objetos, precauciones y destrezas que permiten habitar la intemperie. Sin embargo, el amanecer no conduce a la reconstrucción de una comunidad: la pobreza obliga a los cuatro hombres a separarse y buscar refugio.

Una pelea que no llega a producirse

El Moreno acaba de revelar que busca al hombre que mató a su hermano. La declaración restituye el conflicto que la payada había mantenido dentro de la palabra. Entonces intervienen quienes presencian la escena. La paz no nace de una reconciliación entre los adversarios, sino de una mediación colectiva que impide el pasaje del canto al cuchillo.

*«Y después de estas palabras,
que ya la intención revelan,
procurando los presentes
que no se armara pendencia,
se pusieron de por medio
y la cosa quedó quieta.*

*Martín Fierro y los muchachos,
evitando la contienda,
montaron y paso a paso
como el que miedo no lleva,
a la costa de un arroyo,
llegaron a echar pie a tierra».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXI, versos 4523–4534.

Fierro acepta retirarse, pero el relato protege su reputación: marcha “como el que miedo no lleva”. La domesticación de quien fue matrero no puede presentarse como cobardía. El personaje evita la pelea después de haber vencido en el contrapunto y bajo la mirada de una concurrencia que reconoce su coraje. La mediación pública ofrece una salida que el Fierro solitario de la primera parte no había tenido.

El recado convertido en cama

Una vez lejos de la reunión, el grupo desmonta y forma una rueda. La conversación recompone por unas horas los años de separación. Luego el narrador desplaza la atención hacia el modo en que los gauchos preparan el descanso. No llevan una vivienda consigo: transforman los objetos del viaje para que cumplan nuevas funciones.

*«Allí pasaron la noche
a la luz de las estrellas,
porque ese es un cortinao*

*que lo halla uno donde quiera,
y el gaucho sabe arreglarse
como ninguno se arregla.*

*El colchón son las caronas,
el lomillo es cabecera,
el cojinillo es blandura,
y con el poncho o la jerga,
para salvar del rocío
se cubre hasta la cabeza».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXI, versos 4541–4552.

“Saber arreglarse” designa una inteligencia material. Las caronas, el lomillo, el cojinillo, el poncho y la jerga no poseen una única utilidad. El cuerpo los combina de acuerdo con la necesidad, el clima y el lugar. El conocimiento no se separa de las cosas ni se presenta como una regla escrita: reside en la experiencia acumulada, en la memoria de otras noches y en la capacidad de leer una situación concreta.

La imagen del cielo como “cortinao” parece convertir la pampa en una casa disponible para cualquiera. No obstante, el verso también permite percibir una carencia. El techo común es el cielo porque los personajes carecen de otro. La inventiva atenúa la precariedad, pero no la elimina.

Dormir con el caballo cerca

El descanso exige una organización minuciosa. Fierro enumera los objetos que deben permanecer junto al cuerpo y explica cómo asegurar el caballo. El cuchillo conserva una función defensiva; el freno y el rebenque permiten partir con rapidez; el lazo fija al animal y mantiene disponible la movilidad.

*«Tiene su cuchillo al lado,
pues la precaución es buena;
freno y rebenque a la mano,
y, teniendo el pingo cerca,
que pa asegurarlo bien
la argolla del lazo entierra*

*—aunque el atar con el lazo
da del hombre mala idea—,*

*se duerme así muy tranquilo
todita la noche entera;
y si es lejos del camino,
como manda la prudencia».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXI, versos 4553–4564.

La tranquilidad no equivale a desprotección. El gaucho descansa porque ha previsto el peligro. Sabe dónde ubicarse, qué debe conservar al alcance de la mano y cómo evitar que el caballo se aleje. También conoce las valoraciones de su mundo: atar con el lazo puede dar “mala idea” del hombre, aunque la necesidad lo justifique. La técnica contiene, por lo tanto, una moral práctica acerca del cuidado del animal, la reputación y la prudencia.

El caballo resulta decisivo. Tan sólo hallé la tapera recuerda que no era un mero medio de transporte. Permitía trabajar, buscar una aguada, llegar a una pulpería, visitar a una familia, escapar de una partida y sostener la vida en un territorio extenso. Dormir con el “pingo cerca” significa conservar la posibilidad de moverse al día siguiente.

Una cama que nadie niega

La elección de un lugar apartado del camino prolonga el saber de la orientación. El terreno ofrece reparo cuando se reconocen sus riesgos. El narrador opone esa seguridad al rancho y presenta el suelo como una cama libre de disputas. La escena guarda una memoria de la pampa abierta, recorrida por huellas, aguadas y conocimientos compartidos.

*«Más seguro que en su rancho
uno ronca a pierna suelta,
pues en el suelo no hay chinches,
y es una cuja campera
que no ocasiona disputas
y que naidas se la niega.*

*Además de eso, una noche
la pasa uno como quiera,
y las va pasando todas
haciendo la misma cuenta.
Y luego los pajaritos,*

al aclarar, lo despiertan».

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXI, versos 4565–4576.

La “cuja campera” parece pertenecer a un ámbito que nadie puede negar. Esa disponibilidad contrasta con el proceso que reconstruye Tan sólo hallé la tapera: la mensura convierte la tierra en parcela; el título define una propiedad exclusiva; el alambrado fija límites y la autoridad vigila los desplazamientos. Bajo ese orden, el suelo deja de ser un espacio abierto a usos múltiples, aunque las antiguas prácticas persistan durante décadas.

El canto se sitúa en esa transición. Los hombres todavía pueden detenerse junto a un arroyo y organizar allí su descanso. El poema conserva una forma de relación con el territorio que no depende primero del plano ni de la escritura estatal. Sin embargo, el lector y la lectora conocen su fragilidad: lo que en el verso aparece como una cama que nadie niega pronto puede quedar dentro de un establecimiento, sujeto a un dueño y separado por un alambrado.

La intemperie no constituye una libertad plena

El amanecer introduce una corrección decisiva. Los pájaros despiertan a quien no pudo cenar. La noche fue una fiesta porque los cuatro hombres recuperaron la conversación y la compañía, no porque la pobreza hubiese desaparecido. La adaptación permite sobrevivir, pero no asegura alimento, vivienda ni continuidad del grupo.

*«Porque el sueño no lo agarra
a quien sin cenar se acuesta.
Ansí, pues, aquella noche
jue para ellos una fiesta,
pues todo parece alegre
cuando el corazón se alegra.*

*No pudiendo vivir juntos
por su estado de pobreza,
resolvieron separarse,
y que cada cual se juera
a procurarse un refugio
que aliviara su miseria.*

*Y antes de desparramarse
para empezar vida nueva,
en aquella soledá
Martín Fierro con prudencia,
a sus hijos y al de Cruz
les habló de esta manera».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXI, versos 4577–4594.

La palabra “refugio” modifica el sentido de la escena. El cielo, el recado y el poncho alcanzan para pasar una noche; no bastan para reconstruir una vida común. La separación no expresa una preferencia individual ni una aventura elegida. La impone “su estado de pobreza”. Después de reencontrarse, Fierro, sus hijos y el hijo de Cruz vuelven a dispersarse porque carecen de recursos para permanecer juntos.

Saberes persistentes bajo un orden nuevo

Tan sólo hallé la tapera no describe una desaparición instantánea del mundo gaucho. El nuevo orden necesitó durante mucho tiempo al jinete, al baqueano, al domador, al arriero y al peón que conocían el ganado, las aguadas, los cambios del tiempo y el trabajo a la intemperie. La estancia no podía funcionar sin esas capacidades. Lo que cambió fue su lugar dentro de las relaciones sociales.

El saber que antes podía sostener una autonomía relativa pasó a funcionar como fuerza de trabajo dentro de una organización ajena. Montar, enlazar, arrear, orientarse y reconocer el terreno continuaron como conocimientos indispensables, pero el patrón fijó sus fines, el salario midió su valor y la administración controló los tiempos. El caballo siguió presente, aunque ya no garantizó por sí mismo la libertad de recorrer. La huella cedió ante el camino trazado; el arroyo quedó incorporado a una propiedad; el tiempo de la jornada perteneció cada vez más a la estancia.

El canto XXXI permite observar ese proceso desde una escala mínima. Los personajes aún dominan los objetos y las señales de la pampa. Ninguno necesita que una autoridad le explique cómo pasar la noche. Sin embargo, esa competencia no resuelve la cuestión fundamental: dónde vivir, de qué alimentarse y bajo qué relaciones trabajar. Saben habitar la intemperie, pero ya no controlan las condiciones sociales de su existencia.

Por eso, la persistencia de los saberes no contradice la expansión del orden liberal. La vuelve históricamente más compleja. El nuevo mundo no reemplaza de una vez todas las prácticas anteriores; las captura, las clasifica y las subordina. Aquello que había permitido recorrer una pampa relativamente abierta puede convertirse en destreza del peón, servicio del soldado o conocimiento pintoresco atribuido a una figura destinada a desaparecer.

La domesticación y sus límites

El desenlace completa el movimiento iniciado en el canto XXX. Fierro no pelea con el Moreno. Acepta la intervención de los presentes, se aleja sin precipitación y pasa de la amenaza del facón a la conversación con los muchachos. Esta decisión confirma la domesticación del matrero: el personaje vuelve a reconocer mediaciones sociales y reserva su palabra para una enseñanza que ofrecerá en el canto siguiente.

No obstante, la renuncia a la pelea no significa una integración plena. Fierro no recupera el rancho ni la familia reunida. Tampoco accede a una propiedad o a un trabajo estable que le permita sostener a los jóvenes. El orden puede admitirlo como cantor prudente y convertir su experiencia en consejo, pero no repara las condiciones que produjeron la tapera, la persecución y la pobreza.

Los saberes sobreviven, aunque el mundo que los sostenía se transforma. El canto reúne una memoria material de la vida gaucha: el recado que se vuelve cama, el poncho que abriga, el cuchillo que protege, el lazo que asegura el caballo, el arroyo que orienta y los pájaros que anuncian el día. Esos conocimientos permiten pasar la noche. No alcanzan, sin embargo, para impedir que la pobreza disperse al grupo. Entre la “cuja campera” que nadie niega y el refugio que cada uno debe buscar se abre la distancia entre una pampa recorrida mediante saberes propios y un territorio sometido a la propiedad, al trabajo dependiente y a las instituciones del orden liberal.

Canto XXXII

Consejos entre experiencia y doctrina

Antes de que los cuatro hombres se separen, Fierro dirige a sus hijos y al hijo de Cruz una extensa serie de consejos. El canto transforma al antiguo matrero en padre, amigo y orientador. Sin embargo, sus máximas no poseen un origen único ni forman una doctrina sin contradicciones. Algunas proceden de heridas que el personaje puede reconocer como propias; otras parecen expresar una moral social que excede su biografía y acerca su voz a la de José Hernández.

Un padre que se presenta como amigo

El discurso se inicia con una redefinición del vínculo. Fierro no habla únicamente desde la autoridad paterna. Afirma que un padre que aconseja se convierte en amigo y presenta la precaución como la primera necesidad de quienes comenzarán una vida nueva. La fórmula corresponde al personaje que acaba de evitar una pelea y que, después de años de persecución, ha aprendido a medir los riesgos.

*«Un padre que da consejos
más que padre es un amigo;
así, como tal les digo
que vivan con precaución:
naides sabe en qué rincón
se oculta el que es su enemigo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4595–4600.

Los grandes enemigos de Fierro no permanecieron ocultos: el juez de paz, el comandante de frontera, el Moreno y los hombres con quienes peleó ocuparon posiciones visibles. Incluso la emboscada indígena se produjo dentro de un conflicto que el personaje conocía. La máxima no reproduce, por lo tanto, una experiencia precisa. Generaliza una desconfianza que podría servir en un mundo incierto, pero también puede aislar a quien la recibe y convertir a cualquier persona en amenaza potencial.

La vida desgraciada como escuela

Fierro identifica el origen de su autoridad en una vida sufrida. No posee títulos ni educación escolar. Su conocimiento procede de la frontera, la pérdida del hogar, la pobreza, las peleas, las tolдерías y el regreso. Sin embargo, no presenta esa experiencia como infalible. La misma estrofa que afirma el aprendizaje admite la posibilidad del error.

*«Yo nunca tuve otra escuela
que una vida desgraciada;
no estrañen si en la jugada
alguna vez me equivoco,
pues debe saber muy poco
aquel que no aprendió nada.*

*Hay hombres que de su cencia
tienen la cabeza llena;*

*hay sabios de todas menas,
mas digo, sin ser muy ducho:
es mejor que aprender mucho
el aprender cosas buenas».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4601–4612.

La oposición entre “aprender mucho” y “aprender cosas buenas” distingue acumulación de conocimientos y orientación moral. Fierro no rechaza todo saber elaborado; cuestiona una ciencia incapaz de guiar la conducta. A la vez, su confesión evita que el dolor funcione como certificado de verdad. Haber sufrido permite formular una advertencia, pero no convierte cada conclusión en justa ni adecuada para otras vidas.

Esta idea establece una diferencia con Vizcacha. Los consejos del viejo mostraban una fuerte coherencia con su modo de vivir: enseñaban a desconfiar, aprovecharse y acomodarse dentro de un mundo desigual. Fierro busca otra finalidad. Quiere proteger a los jóvenes y evitar que repitan sus desgracias. No obstante, ese propósito no resuelve las tensiones entre las distintas máximas que reúne.

El trabajo convertido en ley

Una parte de los consejos orienta a los jóvenes hacia el trabajo regular. Fierro vincula el trabajo con la adquisición de medios de vida, la dignidad de no pedir y la defensa frente a la miseria. La máxima anticipa el lugar que el orden liberal reservaba al gaucho domesticado: ya no debe recorrer la campaña sin patrón ni responder a la exclusión con la fuga; debe incorporarse como trabajador.

*«El trabajar es la ley,
porque es preciso alquilar;
no se espongan a sufrir
una triste situación:
sangra mucho el corazón
del que tiene que pedir.*

*Debe trabajar el hombre
para ganarse su pan;
pues la miseria, en su afán
de perseguir de mil modos,
llama en la puerta de todos*

y entra en la del haragán».

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4649–4660.

El consejo resulta comprensible después de la noche sin cena y de la separación impuesta por la pobreza. Sin embargo, la primera parte había demostrado que el trabajo no garantiza protección. Fierro fue arrebatado de su rancho cuando trabajaba; en el fortín sembró trigo, levantó corrales, cortó adobe y paja sin recibir salario. El problema no era la falta de disposición para trabajar, sino la capacidad de las autoridades para apropiarse de su tiempo y de sus destrezas.

El diálogo con Tan sólo hallé la tapera permite precisar esta transformación. La estancia necesitó al jinete, al arriero, al domador y al peón que conocían el territorio, pero subordinó esos saberes al salario, al reglamento y al control del patrón. “El trabajar es la ley” puede expresar una ética de la responsabilidad; también puede ocultar las relaciones que deciden quién trabaja, para quién, en qué condiciones y con qué parte de lo producido.

La obediencia y el buen mando

Otra estrofa condensa la relación entre subordinación y autoridad. Fierro reconoce que quien obedece padece una suerte dura, pero le aconseja obedecer sin soberbia. La conducta del subordinado aparece como condición para que el mando sea bueno.

*«El que obedeciendo vive
nunca tiene suerte blanda;
mas con su soberbia agranda
el rigor en que padece:
obedezca el que obedece
y será bueno el que manda».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4715–4720.

La máxima muestra con claridad la nueva posición del personaje. El Fierro de 1872 denunciaba al juez, al comandante y al gobierno porque exigían obediencia y no cumplían sus obligaciones. El padre de 1879 enseña a reducir el daño dentro de la jerarquía. La prudencia se vuelve una estrategia de supervivencia, aunque el consejo desplace hacia quien obedece parte de la responsabilidad por el rigor de quien manda.

Tan sólo hallé la tapera reconstruye un orden liberal formado por autoridades cercanas, estancias, registros y relaciones de trabajo. En ese mundo, la buena conducta del peón no limita por sí sola el poder del patrón, del juez o del oficial. El consejo de Fierro puede ayudar a evitar un castigo inmediato, pero no modifica la desigualdad que permite impartirlo.

Una experiencia que sí puede reconocer

Cuando Fierro aconseja no matar ni pelear por fantasía, la relación entre palabra y vida se vuelve directa. El personaje ofrece su desgracia como espejo. Las muertes de la primera parte no desaparecen bajo la figura del cantor prudente: regresan como una memoria que quema a quien derramó la sangre.

*«El hombre no mate al hombre
ni pelee por fantasía;
tiene en la desgracia mía
un espejo en que mirarse:
saber el hombre guardarse
es la gran sabiduría.*

*La sangre que se redama
no se olvida hasta la muerte;
la impresión es de tal suerte,
que a mi pesar, no lo niego,
cai como gotas de fuego
en la alma del que la vierte».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4733–4744.

Este consejo no elimina la responsabilidad mediante una excusa. Fierro reconoce que la sangre permanece en quien la derramó. La afirmación prolonga el encuentro con el Moreno: la muerte del hermano no sólo dejó una familia sin consuelo; también persiste en el victimario. La prudencia ya no consiste en preservar la fama de valiente, sino en evitar una acción cuyas consecuencias no pueden deshacerse.

La estrofa permite distinguir entre experiencia y doctrina. Fierro posee autoridad para hablar de la pelea porque conoce sus efectos. La palabra nace de una acción propia que ahora puede revisar. No sucede lo mismo con todos los consejos del canto.

La unión de los hermanos y la escena que la contradice

La máxima más conocida del canto propone la unidad fraterna como defensa frente a las amenazas externas. Su fuerza proverbial ha permitido que circule fuera del poema como una regla general. Sin embargo, su sentido se vuelve más problemático cuando se la devuelve a la situación narrativa en la que se pronuncia.

*«Los hermanos sean unidos,
porque ésa es la ley primera;
tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea,
porque si entre ellos pelean
los devoran los de ajuera».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4691–4696.

Fierro no ha narrado una experiencia propia de hermandad. Además, ofrece el consejo después de que la pobreza llevó a los cuatro hombres a decidir su separación. Sus dos hijos tomarán caminos distintos y la unidad que recomienda no se traducirá en una vida común. La frase expresa un deseo o una doctrina antes que una práctica sostenida por el personaje.

El contraste más fuerte aparece junto al Moreno. Él sí habló desde la pérdida de un hermano y explicó que aquella muerte dejó a nueve hombres huérfanos y sin consuelo. Escuchada después de la payada, la máxima de Fierro parece recoger una verdad que pertenecía con mayor precisión a su adversario. El consejo puede ser valioso, aunque su enunciador no sea quien mejor lo encarna.

Enseñar no equivale a transferir prudencia

Hacia el final, Fierro define el alcance de su intervención. Los consejos le costaron años de sufrimiento y reflexión, pero su ciencia no puede producir por sí sola la prudencia de los jóvenes. Puede hablar, seleccionar ejemplos y orientar; no puede sustituir la experiencia ni decidir qué harán quienes lo escuchan.

*«Y les doy estos consejos,
que me ha costado alquiritlos,
porque deseo dirigirlos;
pero no alcanza mi ciencia
hasta darles la prudencia
que precisan pa seguirlos.*

*Estas cosas y otras muchas,
medité en mis soledades;
sepan que no hay falsedades
ni error en estos consejos:
es de la boca de un viejo
de ande salen las verdades».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXII, versos 4769–4780.

La primera estrofa formula una concepción compleja de la enseñanza. Entre consejo y acción existe una distancia que ninguna autoridad puede eliminar. La prudencia no se entrega como un objeto: exige interpretación, juicio y decisión. El padre puede comunicar aquello que aprendió, pero no asegurar que sus hijos y el hijo de Cruz lo comprendan del mismo modo ni que encuentren situaciones idénticas.

La última estrofa introduce una tensión. Fierro había admitido que podía equivocarse; ahora afirma que no existe falsedad ni error en sus consejos y asocia vejez con verdad. La contradicción impide leer el canto como un código cerrado. La edad y el sufrimiento merecen escucha, pero no dispensan del examen crítico.

La voz de Fierro y la voz de Hernández

La superposición de registros abre una pregunta: ¿quién pronuncia estas máximas? En varios pasajes habla el hombre cuya vida desgraciada le enseñó a guardarse de la violencia. En otros se oye con mayor fuerza al autor que, en 1879, buscaba orientar a los habitantes rurales hacia el trabajo, la prudencia, la obediencia y una integración menos conflictiva dentro del orden político.

Esa superposición explica parte de las inconsistencias. Fierro conserva la memoria de la persecución estatal y de su respuesta violenta; Hernández coloca en su boca un programa moral para la etapa que sigue. La domesticación del matrero alcanza aquí su forma pedagógica: el rebelde no sólo renuncia a pelear, sino que convierte su experiencia en advertencia para que los jóvenes eviten su camino.

El poema no borra por completo la distancia entre ambas voces. Las referencias a la sangre, el alcohol, la pelea y la miseria encuentran apoyo en la historia del personaje. Los llamados a la obediencia o a una fraternidad que la propia escena deshace revelan un discurso más general. Leer el canto exige mantener esa diferencia y preguntar en cada caso qué experiencia sostiene el consejo, a quién beneficia y qué relación social procura conservar o transformar.

La experiencia ofrece una palabra, no una garantía. Fierro puede enseñar lo que la vida le costó aprender, pero no puede entregar prudencia ni convertir todas sus máximas en verdades. El canto adquiere fuerza cuando reconoce ese límite. Su valor no reside en obedecer cada consejo, sino en confrontarlos con la trayectoria del personaje, con las voces de quienes sufrieron sus actos y con el orden liberal que ahora busca incorporarlo como trabajador, padre y cantor prudente.

Canto XXXIII

El gaucho errante y el libro que busca dar abrigo

El último canto separa a Fierro, sus hijos y el hijo de Cruz. Los cuatro toman rumbos distintos, se comprometen mediante una promesa que el narrador no revela y deciden cambiar sus nombres. Después de cerrar la historia de los personajes, la voz del poema se dirige al público, vuelve sobre el destino social del gaucho y define qué espera del libro. La despedida individual se convierte así en una reflexión sobre la pobreza, la errancia, los derechos y la memoria.

Cuatro rumbos y una promesa secreta

La unidad alcanzada durante el reencuentro dura poco. La pobreza ya había impedido que los cuatro hombres permanecieran juntos; ahora cada uno parte hacia un punto distinto. La fórmula “a los cuatro vientos” convierte la separación en imagen territorial: no existe un hogar común que organice el regreso ni un centro capaz de recibirlos.

*«Después, a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron;
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir;
mas no la puedo decir,
pues secreto prometieron.*

*Les advierto solamente,
y esto a ninguno le asombre,
pues muchas veces el hombre
tiene que hacer de ese modo:
convinieron entre todos
en mudar allí de nombre.*

*Sin ninguna intención mala
lo hicieron, no tengo duda;
pero es la verdad desnuda,
siempre suele suceder:
aquel que su nombre muda
tiene culpas que esconder».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4781–4798.

El cambio de nombres posee una doble función. Permite ocultar culpas y proteger a quienes todavía pueden ser reconocidos por autoridades o adversarios. Al mismo tiempo, disuelve la identidad particular de los personajes. Desde ese momento, cualquier gaucho que cambie de pago, nombre o trabajo puede prolongar la historia de Fierro y de sus hijos.

La promesa secreta conserva un vínculo allí donde la convivencia material fracasa. Los cuatro hombres no comparten casa ni destino, pero se llevan una obligación común. El poema no revela su contenido y obliga al lector y a la lectora a reconocer un límite: la voz narrativa conoce el acuerdo, aunque respeta el silencio de quienes lo hicieron.

De la guitarra a la pluma

Una vez que los personajes se dispersan, la voz que narra ocupa el centro. El instrumento que se deja no es sólo la guitarra de Fierro. También es la pluma con la que Hernández construyó el relato. La obra se presenta como un nudo difícil de deshacer y como una tarea cumplida ante quienes la escuchan o la leen.

*«Y ya dejo el estrumento
con que he divertido a ustedes;
todos conocerlo pueden
que tuve costancia suma:
éste es un botón de pluma
que no hay quien lo desenriede.*

*Con mi deber he cumplido
y ya he salido del paso:
pero diré, por si acaso,
pa que me entiendan los criollos:
todavía me quedan rollos
por si se ofrece dar lazo.*

*Y con esto me despido
sin espresar hasta cuándo;
siempre corta por lo blando
el que busca lo seguro;
mas yo corto por lo duro,
y así he de seguir cortando».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4799–4816.

La escritura adopta el lenguaje de los saberes rurales. La pluma produce un “botón”, los argumentos forman “rollos” y la intervención puede “dar lazo”. Hernández no abandona el universo material del gaucho cuando se identifica como autor: convierte esas prácticas en metáforas de su trabajo intelectual. El libro busca hablarles a los “criollos” desde palabras, objetos y técnicas que les resulten reconocibles.

La afirmación de que corta “por lo duro” también define una posición pública. El autor no promete una solución sencilla ni se limita a divertir. Su obra quiere intervenir en los conflictos que hicieron posible la persecución del gaucho, aunque esa intervención conviva con el programa de obediencia y trabajo que los consejos del canto anterior habían formulado.

Sólo el gaucho vive errante

El cierre vuelve entonces a la cuestión del habitar. El águila, el tigre y el zorro poseen un lugar asociado con su forma de vida. El gaucho constituye la excepción: no tiene nido, selva ni cueva; depende de una suerte cambiante que lo desplaza por la campaña.

*«Vive el águila en su nido,
el tigre vive en la selva,
el zorro en la cueva ajena,
y, en su destino incostante,
sólo el gaucho vive errante
donde la suerte lo lleva.*

*Es el pobre en su orfandá
de la fortuna el desecho,*

*porque naides toma a pechos
el defender a su raza:
debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4817–4828.

Tan sólo hallé la tapera parte de la pregunta que estos versos dejan abierta: ¿qué transformaciones deben ocurrir para que un hombre regrese a su pago y encuentre únicamente las ruinas de su casa? La tapera no representa una inclinación natural del gaucho hacia la errancia. Materializa el desarme de una relación entre vivienda, familia, animales, trabajo, objetos, recorridos y comunidad.

La mensura, la concentración de la tierra, el alambrado, la leva y la persecución de quienes no podían demostrar una relación estable con un patrón redujeron los márgenes de autonomía. El gaucho aparece errante porque perdió o nunca pudo asegurar las condiciones que permiten permanecer. La suerte que lo lleva de un lugar a otro tiene una historia social.

Casa escuela iglesia y derechos

La estrofa no se limita a lamentar la errancia. Formula un programa de incorporación. La casa responde a la inestabilidad material; la escuela propone una institución de transmisión; la iglesia introduce una pertenencia moral y comunitaria; los derechos exigen protección frente al poder que había tratado al gaucho como cuerpo disponible para la leva, el fortín y el trabajo.

La enumeración también contiene tensiones. La casa puede reconocer el derecho a habitar, pero el nuevo orden tiende a identificarla con la propiedad regularizada y el asentamiento estable. La escuela puede ampliar el acceso a la escritura, aunque también puede enseñar disciplina y homogeneidad. La iglesia puede ofrecer comunidad y, a la vez, reforzar normas morales. Los derechos constituyen el término que permite juzgar a las demás instituciones: ninguna inclusión resulta suficiente si no limita la arbitrariedad del juez, del patrón, del comandante o del Estado.

En diálogo con Tan sólo hallé la tapera, la casa ocupa un lugar decisivo. No equivale sólo a una construcción con paredes y techo. Reúne una forma de estar en la tierra, sostener vínculos y disponer de ciertos medios para vivir. Por eso, reclamar una casa para el gaucho implica discutir quién controla el espacio, quién puede permanecer y bajo qué condiciones una familia deja de depender de la tolerancia

de otros.

El fuego debe ir por abajo

La mejora no aparece como favor concedido desde arriba. Hernández desconfía de quienes dominan y propone una imagen de transformación que comienza en la base. El fuego calienta cuando actúa desde abajo; el árbol del poder ofrece una sombra dañosa cuando su leche resulta venenosa.

*«Mas Dios ha de permitir
que esto llegue a mejorar.
Pero se ha de recordar
para hacer bien el trabajo
que el fuego, pa calentar,
debe ir siempre por abajo.*

*En su ley está el de arriba
si hace lo que le aproveche;
de sus favores sospeche
hasta el mismo que lo nombra:
siempre es dañosa la sombra
del árbol que tiene leche.*

*Al pobre al menor descuido
lo levantan de un sogazo;
pero yo compriendo el caso
y esta consecuencia saco:
el gaucho es el cuero flaco,
da los tientos para el lazo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4835–4852.

La imagen del cuero prolonga una lógica de apropiación. El gaucho no sólo sufre el lazo: proporciona los tientos con los que se lo ata. Su cuerpo, su trabajo y sus saberes ofrecen los recursos que las autoridades y los propietarios utilizan para organizar el territorio. El fortín necesita su caballo y su trabajo; la estancia necesita su destreza; el Estado necesita su servicio. El orden se fortalece con capacidades extraídas de quienes quedan abajo.

Tan sólo hallé la tapera describe un proceso semejante. La estancia capitalista no eliminó de inmediato los conocimientos de la vida rural. Los incorporó bajo una

dirección ajena. El peón continuó como jinete, domador, arriero o conocedor del terreno, pero el patrón definió los fines de esas destrezas y controló el producto. El “cuero flaco” nombra esa relación desde la experiencia de quien aporta la fuerza y recibe el sogazo.

Un libro contra la lluvia

Después de reclamar derechos y denunciar la explotación, Hernández atribuye al libro una capacidad extraordinaria. Allí donde se encuentre, afirma, el rancho no se lloverá. La obra se presenta como un objeto que protege la vivienda y como una palabra capaz de llegar a los hogares rurales.

*«Y en lo que esplica mi lengua
todos deben tener fe;
ansí, pues, entiéndanmé,
con codicias no me mancho:
no se ha de llover el rancho
en donde este libro esté.*

*Permítanmé descansar,
ipues he trabajado tanto!
En este punto me planto
y a continuar me resisto;
éstos son treinta y tres cantos,
que es la mesma edá de Cristo».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4853–4864.

La promesa convierte la lectura en una forma de abrigo. El libro puede acompañar, enseñar, guardar memoria y ofrecer palabras para reconocer una injusticia. También puede circular allí donde las instituciones no garantizan protección. Hernández imagina una obra de educación popular que comparte espacio con los objetos de la vida cotidiana.

Sin embargo, el contraste con la tapera impide tomar la metáfora de manera literal. Ningún libro reemplaza el techo, devuelve la tierra, reconstruye una familia ni distribuye derechos por sí solo. Tan sólo hallé la tapera recuerda que la vivienda depende de relaciones materiales: acceso al suelo, trabajo, recursos, vínculos y capacidad de permanecer. La palabra puede ayudar a comprender una pérdida y disputar su sentido; no sustituye la transformación de las condiciones que la produjeron.

La memoria de los paisanos

El poema deposita su continuidad en la memoria de quienes reconocen sus propias dichas y desdichas en la historia. La voz autoral no se presenta como exterior al mundo narrado: afirma que comparte la suerte de sus “hermanos” y espera permanecer en el recuerdo de los paisanos.

*«Pues son mis dichas desdichas
las de todos mis hermanos;
ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia;
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos.*

*Es la memoria un gran don,
calidá muy meritoria;
y aquellos que en esta historia
sospechen que les doy palo,
sepan que olvidar lo malo
también es tener memoria.*

*Mas naidés se crea ofendido,
pues a ninguno incomodo;
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno,
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos».*

La vuelta de Martín Fierro, canto XXXIII, versos 4875–4892.

La invitación a “olvidar lo malo” resulta ambigua. Puede referirse a abandonar el resentimiento y evitar nuevas venganzas; también puede debilitar la memoria de las violencias que el propio poema denunció. La filosofía de Walter Benjamin, tal como se recupera en *Tan sólo hallé la tapera*, impide considerar el pasado como una sucesión cerrada que desemboca de manera necesaria en el progreso. La memoria crítica interrumpe esa continuidad y descubre, en los restos, las huellas de aquello que fue vencido, desplazado o dejado atrás. Desde esta perspectiva, olvidar lo malo no puede equivaler a suprimir las marcas del conflicto para asegurar un desenlace conciliador.

La tapera, el fortín, la leva, la muerte del Moreno, la cautiva y la dispersión de los hijos forman una constelación con el presente. Estos fragmentos no restituyen un mundo completo ni convierten a sus habitantes en figuras puras; permiten reconocer las relaciones sociales que produjeron las pérdidas y las posibilidades que quedaron incumplidas. La historia conserva una deuda con quienes pagaron el costo del orden que luego se presentó como progreso. Recordar lo malo no significa perpetuar la venganza: significa impedir que la reconciliación absuelva a los vencedores, equipare experiencias desiguales o transforme la violencia en una etapa necesaria. Sólo bajo esa condición el olvido puede nombrar una renuncia al desquite personal y no una renuncia a la justicia.

La frase final amplía el destinatario: el canto pretende buscar el bien de todos. Esa universalización sólo conserva fuerza si no borra las posiciones desiguales que la obra mostró. El rico y el pobre, el juez y el perseguido, el patrón y el peón, el comandante y el reclutado no llegan al cierre desde el mismo lugar. El bien común necesita derechos capaces de modificar esas asimetrías, no sólo consejos de adaptación.

El final vuelve a la tapera

La obra termina donde había comenzado su problema fundamental: la relación entre un hombre, una familia y un lugar. En la primera parte, Fierro regresó y encontró la tapera. En la segunda, recuperó la voz, halló a sus hijos y conoció al hijo de Cruz, pero el encuentro no produjo una casa nueva. Los cuatro volvieron a dispersarse y cambiaron sus nombres.

Esa ausencia impide leer el desenlace como reparación. La domesticación del matrero le permite evitar la pelea, asumir una voz paterna y reclamar un lugar dentro del orden. No le devuelve las condiciones materiales perdidas. El poema ofrece entonces otra forma de permanencia: un libro que circula, guarda historias y convierte la experiencia particular en una pregunta política.

El libro no reconstruye el rancho, pero impide que la tapera quede muda. El canto final reúne dispersión y memoria, errancia y derechos, denuncia e integración. Hernández quiere que la obra proteja como un techo y oriente como una palabra transmitida entre generaciones. Su eficacia, sin embargo, depende de que la lectura no confunda el consuelo con la reparación. La casa, la escuela y los derechos reclaman transformaciones materiales e institucionales; la memoria conserva las huellas necesarias para comprender por qué esas transformaciones resultan indispensables.

Referencias

Ayerza, F. (s. f.). Grupo de gauchos junto a una carreta, con guitarra y mate [Fotografía]. Reproducida en Darrigrand (2026, cap. III, p. 235).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Nacional de Bellas Artes. (s. f.). Idilio criollo. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010/>

Pallièrre, J. L. (1861). Idilio criollo [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Nacional de Bellas Artes. (s. f.). La pulpería (Campaña de Buenos Aires). <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8166/>

Pallièrre, J. L. (1864–1865). La pulpería (Campaña de Buenos Aires) [Litografía]. Museo Nacional de Bellas Artes.

Camponovo de Turón, F. (2025). Martín Fierro en su paso por Azul. Ana María Turón.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Wysocki, J. (1877). Plano general de la nueva línea de fronteras sobre la Pampa [Mapa]. Litografía de Alberto Larsch; David Rumsey Map Collection.

Ayerza, F. (ca. 1883). Campesino inmigrante con arado de mancera y yunta múltiple en la estancia San Antonio [Fotografía]. Reproducida en Darrigrand (2026, pp. 226–229).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Gori, G. (1986). La pampa sin gaucho: Influencia del inmigrante en la economía nacional. Eudeba.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Municipal del Patrimonio Cultural y Natural de Benito Juárez. (s. f.). Llavero de la estancia Sol Argentino [Objeto patrimonial]. Reproducido en Darrigrand (2026, p. 75).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Nacional de Bellas Artes. (s. f.). Bailando el gato. <https://www.bellasar-tes.gob.ar/coleccion/obra/7346/>

Pallière, J. L. (ca. 1860). Bailando el gato [Acuarela sobre papel]. Museo Nacional de Bellas Artes.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Histórico Nacional. (s. f.). Interior de una pulpería [Acuarela].

Pallièrre, J. L. (1858). Interior de una pulpería [Acuarela]. Museo Histórico Nacional.

Archivo de Ilustración Argentina. (2017, 10 de marzo). Carlos Roume (1923-2009). <https://ilustracionargentina.wordpress.com/2017/03/10/carlos-roume-1923-2009/>

Argentina.gob.ar. (2023, 23 de julio). Héctor G. Oesterheld, el padre de El Eternauta. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/hector-g-oesterheld-el-padre-de-el-eternauta>

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Martínez, C. R. (2022, 7 de diciembre). Martín Fierro en historietas (8): En Billiken y en colores. Top Comics. <https://luisalberto941.wordpress.com/2022/12/07/martin-fierro-en-historietas-8-en-billiken-y-en-colores/>

Oesterheld, H. G., & Roume, C. (1972). Martín Fierro [Historieta]. Billiken.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. (s. f.). Jean Léon Pallièrre. <https://mail.castagninomacro.org/page/artistas>

Pallièrre, J. L. (ca. 1860). Interior de rancho [Acuarela sobre papel].

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Ayerza, F. (1891). Luxemburgueses trabajando en San Antonio de Iraola [Fotografía]. Reproducida en Darrigrand (2026, p. 182).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Museo Municipal del Patrimonio Cultural y Natural de Benito Juárez. (s. f.). Plato de la estancia Sol Argentino [Objeto patrimonial]. Reproducido en Darrigrand (2026, p. 85).

Ayerza, F. (s. f.). Jinete, caballo y perro junto a una aguada en la estancia San Antonio [Fotografía]. Reproducida en Darrigrand (2026, p. 240).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Halperín Donghi, T. (1985). José Hernández y sus mundos. Sudamericana; Instituto Torcuato Di Tella.

Hernández, J. (2022). El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Malosetti Costa, L. (Comp.). (2023). Pinturas: Una selección de escenas de historia. Colecciones del Museo Histórico Nacional. Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Martínez Estrada, E. (1958). Muerte y transfiguración de Martín Fierro: Ensayo de interpretación de la vida argentina (2.^a ed. corregida, Vols. 1–2). Fondo de Cultura Económica.

Nario, H. I. (1968, enero). El derrumbe del imperio pampa. Todo es Historia, (9).

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Halperín Donghi, T. (1985). José Hernández y sus mundos. Sudamericana; Instituto Torcuato Di Tella.

Pallière, L. (s. f.). Invasión de indios [Lámina coloreada]. Archivo de trabajo del autor.

Della Valle, Á. (1892). La vuelta del malón [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes.

Darrigrand, G. (2026). Tan sólo hallé la tapera: Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez [Libro electrónico]. Limen.

Malosetti Costa, L. (1994). El rapto de cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez, R. González Mello & J. Gutiérrez Haces (Eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas* (Vol. 2, pp. 297–314). Universidad Nacional Autónoma de México.

Jiménez, J. F., & Alioto, S. L. (2013). Relaciones peligrosas: Viajes, intercambio y viruela entre las sociedades nativas de las pampas (frontera de Buenos Aires, siglo XVIII). *Andes*, 24(1).

Jiménez, J. F., & Alioto, S. L. (2017). Políticas de confinamiento e impacto de la viruela sobre las poblaciones nativas de la región pampeano-nordpatagónica (décadas de 1780 y 1880). *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, (11), 114–147.

Blanes, J. M. (ca. 1880). La cautiva [Pintura]. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Malosetti Costa, L. (1994). El rapto de cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez, R. González Mello & J. Gutiérrez Haces (Eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas* (Vol. 2, pp. 297–314). Universidad Nacional Autónoma de México.

Blanes, J. M. (1880). El regreso de la cautiva [Pintura]. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Malosetti Costa, L. (1994). El rapto de cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez, R. González Mello & J. Gutiérrez Haces (Eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas* (Vol. 2, pp. 297–314). Universidad Nacional Autónoma de México.

Cafrune, J. (1972). *Cosas del Martín Fierro* [Álbum]. CBS. <https://www.youtube.com/watch?v=yX-pbkaQBnU>

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2022.

Darrigrand, Gonzalo. *Tan sólo hallé la tapera. Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez*. Limen, 2026. Libro electrónico.

Halperín Donghi, Tulio. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires, Sudamericana e Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. 2.^a edición corregida, 2 volúmenes. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 1976.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Segunda parte.

Homero. *Odisea*.

Vista de la Penitenciaría Nacional. Fotografía histórica. Reproducción del archivo de trabajo del autor.

Aula de una institución penitenciaria. Fotografía histórica. Reproducción del archivo de trabajo del autor.

Roldán, Mariano. *Tintero*. Reproducción incluida en *Tan sólo hallé la tapera*.

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2022.

Darrigrand, Gonzalo. *Tan sólo hallé la tapera. Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez*. Limen, 2026. Libro electrónico.

Martínez Estrada, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina. 2.^a edición corregida, 2 volúmenes. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Provincia de Buenos Aires. Código Rural de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires, 1865.

López, Cándido. Después de la batalla de Curupaytí, 22 de septiembre de 1866. Reproducción incluida en Tan sólo hallé la tapera, p. 45.

Departamento General de Policía. Formulario de conchabo. Buenos Aires, década de 1850. Imagen aportada para esta edición.

Hernández, José. El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2022.

Darrigrand, Gonzalo. Tan sólo hallé la tapera. Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez. Limen, 2026. Libro electrónico.

Halperín Donghi, Tulio. José Hernández y sus mundos. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

Gonzalo Darrigrand, Tan sólo hallé la tapera. Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez (Limen, 2026), libro electrónico.

Tulio Halperín Donghi, José Hernández y sus mundos (Buenos Aires: Sudamericana e Instituto Torcuato Di Tella, 1985).

José Hernández, El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro (Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2022).

Laura Malosetti Costa, comp., Pinturas: una selección de escenas de Historia. Colecciones del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires: Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2023).

Ezequiel Martínez Estrada, Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina, 2.^a ed., 2 vols. (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958).

Hugo I. Nario, “El derrumbe del imperio pampa”, Todo es Historia, n.º 9 (Buenos Aires, enero de 1968).

Juan Francisco Jiménez y Sebastián L. Alioto, “Relaciones peligrosas: viajes, intercambio y viruela entre las sociedades nativas de las pampas (frontera de Buenos Aires, siglo XVIII)”, *Andes* 24, n.º 1; y “Políticas de confinamiento e impacto de la viruela sobre las poblaciones nativas de la región pampeano-nordpatagónica (décadas de 1780 y 1880)”, *Revista de Estudios Marítimos y Sociales* 11, pp. 114–147.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte.

Homero, *Odisea*.

Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 1976). La lectura del panoptismo recupera el proyecto arquitectónico de Jeremy Bentham.

Cándido López, *Después de la batalla de Curupaytí, 22 de septiembre de 1866*. Reproducción incluida en *Tan sólo hallé la tapera*, p. 45.

Provincia de Buenos Aires, *Código Rural de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires, 1865).

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1985), 307–310.

Gonzalo Darrigrand, *Tan sólo hallé la tapera. Objetos, territorios y memorias en la historia de Benito Juárez* (Limen, 2026), libro electrónico, 6–21.

Acerca del autor



GONZALO DARRIGRAND JUNTO A SIMÓN.

Gonzalo Darrigrand

Egresó como profesor de Historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y se licenció en Educación en la Universidad Nacional de Quilmes. Su trabajo se sitúa en el cruce entre la historia social, la pedagogía y la didáctica de las ciencias sociales.

Sus investigaciones y proyectos editoriales estudian las relaciones entre cultura, sociedad, territorio y ambiente. Desde una perspectiva crítica vinculada con el materialismo histórico, interroga la cultura material, los archivos locales, las memorias silenciadas y las huellas que el poder, el trabajo y las desigualdades dejan sobre el paisaje.

También estudia matemáticas y se interesa por el pensamiento lógico, la programación y el diseño web. La literatura latinoamericana y la cultura audiovisual forman parte de sus modos de leer el presente. En esta fotografía lo acompaña Simón.

La experiencia Martín Fierro

Este libro propone un recorrido canto a canto por *El gaucha Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. El poema de José Hernández dialoga aquí con la historia de la campaña bonaerense y con la formación del Partido de Benito Juárez.

Versos, imágenes, documentos y referencias permiten interrogar la leva, el trabajo, la frontera y la pérdida del hogar. La lectura sigue las transformaciones de quienes habitaron el territorio y pregunta qué revela el poema sobre ellas.